R. Solbal.

GUALTIERO GNERGHI

Il teatro gesuitico

ne' suoi primordî a Roma

ROMA
Officina Poligrafica Editrice
Piazza della Pigna, 53

1907

GUALTIERO GNERGHI

Il teatro gesuitico

ne' suoi primordî a Roma

ROMA
Officina Poligrafica Editrice
Piazza della Pigna, 53

1907

Buono per il fine ogni mezzo. La divisa dei gesuiti ben s'adattava al proposito, quando, desiderosi di allettare la gioventù, di rendersela con la dolcezza obbediente, col piacere schiava, i Padri si avvidero che il teatro *vile e immondo*, contro il quale, nel suo zelo intransigente di riformatore, si scagliava un uomo come Carlo Borromeo, ben giovava a sbandire dal collegio malcontenti e tristezze.

Nell'ora fosca di minacce, che la Compagnia di Gesù imprese a difender il cattolicismo, essa concentrò le sue cure e le sue speranze massimamente nell'educazione dei giovani, e in breve tempo strinse l'Italia e l'Europa in una fitta rete di collegi, dove, all'istessa ora, nonostante la diversità de' luoghi, delle razze e de' costumi, a Milano come a Napoli, a Roma come a Parigi, a Monaco come a Madrid, si operava, si sentiva, si pensava all'istessa maniera.

Il collegio divenne allora per l'autorità ecclesiastica il baluardo della difesa, l'agone della conquista; ed in esso entrò, col formalismo della pietà e il casuismo della morale, il teatro, del quale nessun'arte e nessuna ricreazione era più accetta ai giovani: non era forse nel teatro un'immagine della vita,

che si conduceva fuori del convitto, e a cui le anime dei giovanetti aspiravano in un desiderio inconscio e indistinto di novità? Le recite non chiamavano forse visi caramente noti e curiosamente sconosciuti tra le mura del claustrale collegio? Non erano forse esse il mezzo di mostrare e far valere ciascuno la propria capacità, e d'interrompere insieme la regolarità monotona di quella vita? Le lamentele de' rigidi riformatori, avversando ed impedendo una ricreazione così cara ai giovani, rischiavano di rallentare il progresso della riforma cattolica; e la Compagnia, cui stava a cuore di conoscere e guidare il pensiero de' suoi educandi fin nel riposo e nel divertimento, piegò il teatro a' suoi intenti, e ne fece una sua istituzione: nulla al mondo è così cattivo, che non contenga in sè alcuna parte di buono!

I.

Il teatro tuttavia non diventò senza contrasto alcuno un'istituzione gesuitica.

Nessuno ignora come, con l'intento di trarre un esercito di cattolici dal popolo stesso dei protestanti, Ignazio di Lojola, nel 1552, fondasse a Roma il Collegio Germanico, e come questo traversasse, appena morto Giulio III, incuranze di pontefici, strettezze economiche, discredito e sfiducia (1). La guerra tra Paolo IV

(1) V. Iulius Cordara, S. I.: *Collegii germanici, et hungarici historia libris IV comprehensa*, Romae, 1770. Cfr. Cretineau Joly, *Histoire de la Compagnie de Jésus*, tom. I e II.

e Filippo II, e la morte del Lojola colmarono la misura; ma il Lainez, che succedette al fondatore nel governo della Compagnia, tenne fronte alla tempesta, e conseguì la vittoria, subito che fu pontefice Pio IV, il quale assicurò al Collegio una rendita adeguata a' suoi bisogni, e lo volle modello per il Seminario Romano, la cui erezione affidò ai gesuiti, designati del resto a tali cure dallo stesso Concilio tridentino.

In mezzo a tutti i pericoli si mantennero invariate le discipline e le abitudini del Collegio; accanto agli *alunni*, venuti d'oltr'Alpe, e destinati al sacerdozio, c'erano convittori italiani, il cui abito talare non costituiva obbligo di futura consacrazione sacerdotale, e che vivevano con una regola assai meno rigida, che quella dei Tedeschi. Questi convittori appunto in tempo di carnevale, quando Roma, nonostante le nuove severità de' pontefici, si inebriava di divertimenti, reclamarono anche essi danze e spettacoli. Ebbero così principio le rappresentazioni teatrali; ma, essendo la commedia scritta in italiano, tutti correvano allo spettacolo, e sull'entrata i plebei si pigiavano allegramente co' nobili, motteggiandoli con l'insolenza, che la calca dà al popolino, e impedendo loro financo d'entrare e di sedere. Di qui lagnanze e proteste. Era allora generale Francesco Borgia, al quale non parve vero di cogliere un pretesto per vietare gli spettacoli scenici, i quali, oltre le ire altrui e il rilassamento della disciplina, portavano anche spese non lievi. Ci volle allora tutta l'energia del Rettore, P. Giacomo Cor-

tesoni, per contenere l'indignazione dei giovani; sette dei quali furono tolti dal Collegio Germanico, e mandati al Seminario Romano, nella vana speranza che anche gli altri convittori italiani volessero seguirli. Poi, salito alla direzione del Collegio il P. Sebastiano Romei, uomo d'indole più mite del suo predecessore, i giovani tornarono insistenti nel richiedere il teatro. Si raccolsero i Padri, e per non cedere e insieme per non negare, vennero in questa risoluzione: si concederebbe il teatro, a patto che i giovani rappresentassero *fabulas eruditas*, verseggiate in latino. I giovani accettarono, e si diede la prima rappresentazione, tra gli applausi del pubblico.

Giunge intanto il giorno, che si deve ripetere lo spettacolo, e ad esso accorre la più eletta società; e già sta per cominciare la recita, quand'ecco alcuni studenti del Collegio Romano, che sedevano alle prime file, si fanno innanzi, e molto pacatamente, ma molto risolutamente altresì, annunciano che essi hanno preparato una commedia in volgare e intendono recitarla lì, sull'istante (1). Nè atten-

(1) Potrebbe darsi, ma non osiamo affermarlo, che essa fosse la *Santa Caterina vergine e martire*, che venne rappresentata al Collegio Romano, certamente prima del 1569 e nel Collegio Germanico l'anno 1566. Siccome gli attori usurpatori erano del Collegio Romano, e nel Collegio Germanico nel 66 si incominciò la recitazione di *fabulae eruditae* latine, non sarebbe improbabile che gli usurpatori volessero recitare appunto la Santa Caterina: altrimenti questa venne rappresentata nel Collegio Germanico prima del 66. V. SOMMERVOGEL. *Dictionnaire de la Comp. de Jésus*, sotto *Rome.*

dono risposta: saltano sul palco, e dispongono ogni cosa; se non che, passato il primo stupore, i convittori insorgono, gridano, minacciano; gli usurpatori rispondono per le rime, gli altri irrompono sul palcoscenico, e giù, una tempesta di pugni, di schiaffi, di calci; si mette mano ai bastoni, agli sgabelli, alle spade: la commedia sta per mutarsi in tragedia. Ma accorrono i Padri più venerabili, s'interpongono fra i combattenti, li separano: la recita è interdetta, e... il teatro è abolito per sempre?

Nemmeno per sogno: esso entra nell'organismo non solo del collegio, sì anche della scuola: *friget poësis, sine theatro;* e, giacchè la poesia è il fondamento della scuola di umanità, il teatro è raccomandato nel codice, diremmo, degli studî gesuitici, nella *Ratio studiorum*, che nel 1591 non si contentava di disporre: *nec dramata aequo diutius intermittantur*, ma, per rimediare alla necessaria rarità degli spettacoli, aggiungeva altresì: « Quoniam in theatrum poëmata minus frequenter edi possunt, ne huius rei nimia intermissione frigeat poësis ac jaceat, aequum est, ut ter aut quater in anno privatim in schola sine scenico ornatu ab adolescentibus mutuo colloquentibus recitentur ab ipsis compositae eglogae scenae, dialogi: quorum partes ita magister disponat ac dividat paulo provectioribus scribendas, ut coniunctae post unum corpus coagmentent ».

Vero è, nondimeno, che tutto codesto entusiasmo non perdurò a lungo immutato; giacchè la nuova *Ratio* del 1616, se concesse, non raccomandò l'uso delle recite a scuola,

e volle meno frequenti e più austere le teatrali rappresentazioni, prescrivendo che le azioni drammatiche svolgessero un argomento sacro, fossero scritte in latino, e non avessero personaggio alcuno di donna. Di contro però alla volontà dei superiori c'era quella dei giovani e dei poeti: e delle proibizioni si fece, ogni volta che si potè, il conto che non ci fossero affatto.

La culla del teatro gesuitico – facile è l'intenderlo – fu Roma: ma di qui esso si diffuse per tutta l'Europa, dovunque prendessero dimora i seguaci del Lojola; ed in esso ebbe una forma di espressione e di aiuto la lotta contro il protestantesimo e contro ogni sorta di indipendenza dall'autorità ecclesiastica. Il teatro gesuitico si adattò alle diverse condizioni ambienti, nelle quali venne a svolgersi, obbedendo ai gusti, alle esigenze, alle tradizioni dei varî luoghi, blandendo qua il sentimento, là la fantasia, nei paesi tedeschi, e a Vienna sopra tutto, traendo ispirazioni dal teatro popolare; in Francia accostandosi alquanto alla regolarità del teatro dotto; in Ispagna adornandosi molteplice e fantasioso. Pur rimase nel fondo il medesimo, quale a Roma si foggiò la prima volta, e conservò le stesse tendenze morali ed artistiche, onde apparve fornito nella capitale del cattolicismo, prima ancora che la *Ratio studiorum* ne sancisse, per così dire, l'esistenza.

II.

Non essendoci pervenuto il testo della *Santa Çaterina vergine e martire,* che venne rap-

presentata forse nel 1566, così nel Collego-Romano, come in quello Germanico, nè esisendoci noto pur di titolo il dramma recitato durante la distribuzione dei premî nel Collegio Romano, l'anno 1564 (1), la prima tragedia gesuitica, che noi conosciamo, è un *Saul*, rappresentato nel Collegio Germanico l'anno 1566, giusto forse quando collegiali e convittori si bastonarono allegramente.

Ma dichiariamo anzi tutto questa parola tragedia: adoperandola, noi le diamo un significato tutto affatto speciale e gesuitico, poichè con essa indichiamo solo quella *fabula erudita*, scritta in latino, accordata al Collegio Germanico dal Consiglio dei Padri; tanto è vero che più tardi il P. Ortensio Scamacca distinse nettamente cotal *tragedia* dalla tragedia improntata alle greche, e la chiamò tragedia sacra.

Precede il *Saul* un lungo prologo, recitato dalla Giustizia, che tra lamenti e ricordi, premonisce dello svolgimento.

All'aprirsi dell'azione, David appare solo nel deserto di Ziph, profugo e perseguitato: non sarà dunque data mai la pace al fuggitivo? I bei giorni della pastorizia e della caccia risorgono nell'immagine sua; ma al ricordo di essi si contrappone quello dei primi fu-

---

(1) Il P. Sacchini, *Historia Societatis Jesu*, pars II, p. 307, n. 38, ne dà così l'argomento: « Argumentum erat divinum cultum, reique publicae utilitatem, non inanem ostentationem curiositatem, aut aliquid eorum, quae perperam vulgus sectatur, esse studiorum finem debere ». V. Sommervogel: *Bibl. des écrits de la Compagnie de Jésus*, sotto *Rome*.

rori di Saul, della fuga, della finta pazzia presso Achis, re di Geth, della fame, dell'ospitalità accordatagli da Achimelech. Ora un sol compagno lo conforta, Abiathar, scampato alla strage de' sacerdoti; ora dee pregare il Signore che contenga il suo dolore e la sua mano. D'un tratto David scorge da lungi un giovine, lo crede un nuncio... ma no, è Gionata, il cognato diletto. L'incontro è affettuoso. Gionata, sicuro che David sarà re, lo conforta dell'avvenire felice, e, se David osserva amaramente che non si può parlar di regno a chi rischia d'essere ucciso da un momento all'altro, egli, fidente nel cielo, gli rinnova la promessa della sua fedeltà. Finalmente i due giovani si separano: questo grande conforto essi hanno, che le anime loro sono piene l'una dell'altra, e, sebbene lontani coi corpi, saranno vicini con la mente e col cuore. Pur si scambiano ancora una promessa:

JONATA:
Tu foedera tamen nostra, nam potes, occulta.
DAVID:
Omnes amantes ista sub corde intimo
Amor timorque, sed amor occultat magis.

La prima scena del secondo atto mostra Saul in preda alle sue furie. A che gli giova lo scettro, se è vivo il suo unico nemico, se David sempre lo minaccia di morte, immemore degli onori ricevuti, immemore che una figlia del re è sua sposa? È necessario che David muoia:

Dominos potestas una non patitur duos:
Minuatur ille, crescat invictus Saul.

Interviene Gionata, che tenta calmare il padre, e mostrargli quanto sia ingiusto l'odio suo contro il genero; ma il re si accalora di più, accusa di tradimento il figliuolo, e lo avverte del danno, che gli frutterà l'aver difeso il nemico paterno. Il vivo affetto, che Gionata pone a scagionare il cognato contro l'incalzar delle accuse, invece di quietare, irrita maggiormente Saul, il quale, infine, si volge violento:

> Exterminetur hostis, et quisquis meum
> Fuerit in hostem mitis, in patrem ferus.

E la violenza cresce sempre, nonostante l'accorrere e il consigliare di Abnero, le preghiere e le scuse di Gionata: il re furibondo ucciderebbe il figlio, se questi non si salvasse con la fuga, approfittando della ressa, che intorno a Saul fanno Abnero e i duci accorsi al clamore. Più che mai indignato, Saul ordina la ricerca immediata di David; sicchè bene a proposito giunge un Rifeo, che ne svela il nascondiglio. Qui la scena si cambia. Saul che guida le sue milizie alla caccia del genero, entra nella spelonca, ove questi sta celato coi suoi, e soddisfa al suo bisogno; ma appena uscito, con la clamide tagliatagli da David, questi vien fuori, lo chiama ad alta voce, e, agitandogli dinanzi il lembo della clamide, gli mostra come, pur potendo, non abbia voluto ucciderlo: poi gli s'inginocchia davanti, onorandolo. Saul, maravigliato e commosso, riconosce il suo torto, ma vuol che David gli giuri che non estinguerà la sua stirpe, che non cancellerà il suo nome dalla famiglia del

padre suo. David giura, e i due parenti si lasciano riconciliati.

Nel terzo atto il furore ha riacceso Saul, che ricerca ancora il genero, vicino al rifugio ove questi ha disposto il suo accampamento. È notte. Un esploratore narra in un soliloquio la morte di Samuele, le nozze di David con Abigail, vedova di Nabab, e con Achinoam; il tradimento dello Zifeo, che ha svelato al re il rifugio del genero. Il campo regio tace immerso nel sonno: sulla scena appariscono David, Abiathar e Abiseo. Scelto Abiseo, e imposto d'invigilare all'esploratore, e di pregare ad Abiathar, David s'inoltra cauto col compagno nel campo; giunge fino alla tenda del re, sulla cui entrata giace addormentato Abnero, e ne toglie via la lancia e la coppa di Saul; quindi ricalca i suoi passi e, allontanatosi alquanto, chiama e richiama a a gran voce Abnero, finchè tutti si destano, il duce, i militi, il re. Si ripete in certa guisa l'ultima scena dell'atto precedente, perchè David, rimproverando Saul, gli mostra i segni della propria generosità, e Saul si conturba, si pente, chiede e promette pace.

L'atto quarto è il più mosso e il più singolare. I Filistei son venuti novamente in guerra contro Saul, ed appare il campo di questo nella notte precedente la battaglia. Dopo una breve scena tra Abnero e un banditore, Saul s'inoltra accasciato senza più nè fierezza, nè orgoglio: non oracoli, non altari, non sogni! Samuele è morto, ed egli ha perduto la sua propria virtù profetica. Ora la necessità lo stringe, e sebbene lo vietino

la religione e un suo stesso comando, consulterà una indovina. Abnero gli suggerisce una pitonessa lì prossima; e Saul si traveste, e, allontanati tutti gli altri, si avvia con la stessa compagnia di Abnero e di un servo, alla spelonca della donna. Si muta la scena, e i tre entrano nella caverna, dove la Pitonessa, nonostante le buone accoglienze fatte agli ospiti, rifiuta di contentarli, e li rimprovera anzi di tenderle insidie, poichè chiari sono i divieti di Saul. Insiste all'incontro assai lungamente il re: è notte, Saul è tutto preso dalla guerra, e la Pitonessa può fidare nella secretezza e nella protezione dell'ospite. Allora la donna s'infiamma, ed evoca, come ne è richiesta, l'ombra di Samuele:

Horridi manes Averni vosque flammivomi duces
Qui silentibus iura umbris date ineluctabilia;
Si merita vestris, si quid utile imperiis dedi,
Huc Samuelis umbram vatis sedulam clarissimi
Ad superam referre date liberos oram gradus.

E l'ombra del profeta finalmente appare, e, colmando di rimproveri il re superbo, gli dà l'annuncio funesto: nel dì seguente, prima che sia caduto il sole, una stessa dimora accoglierà e Saul, e i suoi figliuoli, e Samuele.

Appena Samuele è scomparso, Saul, prorompendo in lamenti e maledizioni, cade semisvenuto a terra. Accorre al suo soccorso la Pitonessa, turbata dal riconoscimento, e afflitta dal male del re. Questi è digiuno, ed ella gli offre da ristorarsi; ma Saul rifiuta, risoluto a morire. La scena si fa viva, e il discorso rapido. Incalzano la donna e Abnero con pre-

ghiere e comandi; anche il servo interviene supplichevole: ma Saul è irremovibile. Quando però vede che anche i suoi compagni, sebbene stremati dalla fame e dalla sete, si accingono a rifiutare ogni cibo e bevanda, per morire con lui, allora l'ostinato è vinto, e cede. La Pitonessa uccide il vitello e impasta il pane senza lievito, mentre Saul, rialzato da terra e seduto su un lettuccio, rievoca l'aiuto un dì ricevuto da David, ora che è certo d'esser debole, solo, destinato con tutta la famiglia a morire.

Nel quinto atto David, che ha ripreso l'incendiata Siceleg, raggiunto il nemico e toltogli il bottino, appresta con Abiathar ed Abiseo un sacrificio al Signore. Egli è oppresso dall'ansia di conoscer l'esito della battaglia tra Saul e i Filistei, e vorrebbe che Saul trionfasse, checchè ne dica Abiathar, il quale, nel suo odio contro il re, amerebbe perisse il regno, purchè Saul perisse. Or ecco spuntar da lungi un soldato con in mano uno scettro d'oro: David e Abiathar si nascondono, per meglio sorprenderne le parole e gli atti. E un milite, stanco e querulo, che va in cerca di David, e non sa dove sia. David allora gli si scopre accompagnato da soldati e da Abiseo, chiede notizia della battaglia, e quegli gliela descrive grande, sanguinosa, terribile: anche Saul è morto, e tutta la regia famiglia.

In prova racconta che egli stesso, giunto per caso sulla cima del monte Gelboe, aveva visto Saul conficcato sulla punta dell'asta sua, e l'aveva, per comando da Saul medesimo

ricevuto, aiutato a morire; presenta a testimonio il diadema del re, e il braccialetto d'oro, che Saul portava al polso destro. David allora rompe in alti lamenti, cui accompagnano i soldati in coro; poi, torvo e solenne, interroga il Nuncio: di che luogo, di che padre, in qual condizione nato? – e, udite le risposte, condanna alla morte colui che, immemore della reverenza dovuta al re, osò affrettarne la fine. Vane riescon le discolpe e le suppliche del Nuncio: egli è condotto al supplizio, mentre i soldati rinnovano a coro alterno il lamento. Dopo del quale David canta l'epicedio in morte di Saul, e la tragedia ha termine con un coro.

Chiaro si vede come questo *Saul* sia una pura e semplice dialogazione del racconto biblico, che va dal capo XXII del primo *Libro dei Re* al primo del II, ricordando insieme o accennando tutta la storia del regno di Saul. L'autore adopera, anzi, le stesse espressioni della Bibbia, ogni volta che può, e, sempre, le più caratteristiche, come quando David, tagliata la clamide a Saul, vuol persuaderlo della propria innocenza e devozione. Dice la Bibbia: « Chi è colui, cui tu perseguiti, o re d'Israele? Chi perseguiti tu? Tu perseguiti un cane morto e una pulce »; e domanda David nella tragedia:

> Rex Israelis inclyti potens Saul,
> Rex amputatae primae telluris Saul,
> Quem comparata sequeris instructus manu?
> Medium cui infers signa per campum obvia?
> Canis interempti vile tanta acie petis
> Cadaver? isto pulicis exiguo agmine
> Corpus requiris?

E continua:

> ... iustus utriusque arbiter
> Deus unus esto, videat et expendat meae
> Momenta litis omnia arbitrio pari
> Tuisque me repente subducat minis; (1)

così appunto, come la Bibbia: « giudice sia il Signore, e pronunzi tra me e te: e disamini e giudichi la mia causa, e mi liberi dalle tue mani ».

Noi pensiamo che dal testo, onde si trae un argomento drammatico, si abbiano a cogliere i germi di potenti situazioni sceniche, di passioni vigorose, di caratteri energici; e si abbiano poi tali germi a sviluppare mercè il calore e l'anelito dell'arte. Ma di tal criterio non era certo il gesuita autore del *Saul,* se, insensibile alla grandiosità rude ed intensa della Bibbia, si guarda financo di accennare, nonchè di svolgere, il trapasso psicologico di Saul dall'ira e dall'odio al pentimento e alla fiducia, dall'orgoglio sfrenato alla disperazione mortale.

Tutto lo studio dell'autore è inteso ad uno scopo retorico, a render cioè piena ed eloquente l'espressione dei concetti biblici, ampliati e svolti nello stesso ordine originario.

Perciò le parlate stanno di solito a sè, come indipendenti le une dalle altre, e procedono per similitudini, antitesi, progressioni e quant'altri tropi e figure si vogliano; sicchè non c'è da maravigliarsi se di quando in quando l'autore, che non era certo un artista e neppure uno stilista di gusto sano, ci ammannisce

---

(1) Atto II, sc. 4ª.

concetti e frasi che, quantunque derivate da Virgilio e da Orazio, sformati come sono, diventano degne del Seicento, come in questo principio di risposta del Nuncio amalecita a David:

> Pavescit animus, lingua memorando haesitat,
> Horrent capilli frigidusque artus quatit
> Tremor labantes...

Chiarissimo poi è il proposito di porgere ai giovani modelli di belle descrizioni e di bei racconti: ne abbondano tutte le parlate, e in essi fan capolino ogni tanto classiche ricordanze; ma talora il poeta si lascia trascinare, a scapito della proprietà e della purezza latina, dal suo amore per i colori vivaci e quasi violenti. Descrive il Nuncio amalecita:

> Totus pudendam fecit Israel fugam
> Mediam per aciem strage sanguinea, solum
> Rubebat omne, gladius hostilis neci
> Millia cohortum multa fugientium dabat,
> Altosque acervos ira cumulabat fremens
> Populi cadentis, ora confusa oribus,
> Manusque manibus cerneres, pedibus pedes,
> Cadaveribus aggressa erant cadavera
> Exanima vivis, nullus auxilii est locus,
> Memoria pugnae nulla, tota fugacibus
> In pedibus inerat spes salutis ultimae
> Pugnare superest nulla spes in dextera,
> Dominatur armis victor arreptis furor,
> Praescribere aliquem nescius modum sibi.
> Cruoris ibat latus humani alveus
> Et tanta clades aditur, ut anhelitum
> Luctantis animae eripere non vacet ultimum,
> Si quis supersit, turba congesta eripit (1).

(1) Atto V, sc. 2ª.

Oh! - se la domanda è permessa - il *gran mortito* della battaglia di Roncisvalle non è molto più efficace, e, francamente, più conveniente di questa descrizione pedestre? Ove poi non siano descrizioni e figure, sono sentenze, massime, proverbi, aforismi, che, in ispecie nelle discussioni, l'un personaggio ribatte all'altro, e che sono espresse per via di sticotimie, talora, come nell'ultima scena dell'atto quarto, neppure d'un intero, sì bene appena di mezzo verso. Così i giovani potevano facilmente acquistare un tesoro di proposizioni generali, da arrobustirne e nobilitarne ogni discorso!

Riconosciuto dunque il fine retorico del *Saul,* sarebbe illogico ricercarne la condotta e l'efficacia dei diversi personaggi.

Convien piuttosto osservare qui come del racconto biblico siano solo accennate le parti, ove entrano donne. Di Micol appena un motto ne' lamenti di David, all'atto primo, e nelle parole dell'*Explorator* al principio del terzo: ed in queste ultime soltanto di volo toccate le nozze di David con Abigail: eppure che belle scene ne sarebber potute venir fuori, chi avesse saputo coglier le situazioni d'amore offerte dalla Bibbia! Ma la figurazione dell'amore non entrava nel programma artistico de gesuiti! Invece par che v'entrasse quella dell'amicizia, se guardiamo all'indugiarsi direi carezzevole, che lo scrittore fa, ogni volta che può, sull'affetto di David e di Gionata. Affetto caldo, ma altrettanto virile nella Bibbia; laddove nella tragedia assume un atteggiamento quasi femmineo di tenerezza e d'ab-

bandono. Si leggano le parole, con le quali i due cognati suggellano il patto d'alleanza, nel deserto di Ziph (atto I, sc. 2ª):

DAV. ... Mercede quanam merita tanta pensitem?
ION. Alterius alter aequa sit merces amor.
DAV. Amo te amandi quanta vis mihi est data.
ION. Certamen aliud non erit tecum mihi;
In amando vinci non patiar a te, David.
DAV. Quovis amare fide me Ionatha modo?
ION. Sine modo amare nobilis amator solet.
DAV. . . . .
Mors vitae amica, vita sit morti prius,
Et caleat algens bruma, vel calidum algeat,
Natura leges ante pervertat suas,
Quam verus animis cadat e nostris amor,
Quam mutua meo corde labatur fides.

Invece, che violenza nel linguaggio di Saul contro lo stesso suo figliuolo Gionata, nella scena dell'atto secondo, ove questi cerca difendere David dalle accuse paterne! Non è più l'indignazione, ma l'odio; non più l'impeto del rimprovero, ma la cupidigia del delitto.

SAUL Abner, recede, perfidum perdam canem.
ION. Mortem minaris? vita iam mihi est gravis.
SAUL Ego te laevabo mole vitali hac manu.
MAGISTER EQUITUM:
Reges suorum consulere vitae decet.
SAUL Absistite, duces: patruus hostis occidat.
ION. Tua viscera feris.
SAUL Ferio ferientem sua.
Quicquid libeat in liberos patri liceat.

Ora, è singolare questo fatto: che nella scena riportata fra David e Gionata il gesuita abbia colorito l'amicizia dei due in modo

alquanto diverso dal vero; e che in quest'ultima scena tra padre e figliuolo egli siasi distaccato dal suo metodo di parafrasare il testo sacro, inventando di sana pianta una scena, che è forse la sola, ove vibri un po' di passione, ove trascorra un po' di movimento, e nella quale, quindi, s'esaurisce la facoltà creatrice dello scrittore, con la figurazione d'un contrasto fra parenti, aspro, violento, eccessivo.

Raccoglieremo più tardi il frutto di questa osservazione.

Sorge ora una domanda: perchè l'azione del *Saul* non termina con la morte del re sul campo di battaglia? Non certo per non insanguinare la scena, chè il Nuncio amalecita è ucciso sotto gli occhi degli spettatori nell'atto quinto; nè per la difficoltà di rappresentare una battaglia, chè l'azione è tutta, sto per dire, uno spettacolo guerresco; nè per risparmiare agli spettatori la vista d'un suicidio, chè, a tacer di tutto il resto, Saul medesimo tenta di uccidersi alla fine dell'atto quarto.

La ragione è, da un canto, che la fedeltà al racconto biblico e l'attrattiva retorica dell'epicedio incitavano l'autore a prolungare nell'atto quinto la tragedia – la cui azione vera e propria si scioglie nell'atto quarto col preannuncio della morte di Saul – anche per far uso del classico nuncio, rappresentato qui dal soldato amalecita; e, dall'altro canto, che, se il poeta avesse rappresentata la battaglia e il suicidio di Saul, non avrebbe potuto riprodurre la scena dell'evocazione spettacolosa di Samuele, nella caverna delle pitonessa invasata. Ora, se il

gesuita, incapace o incurante di suscitar commozione col contrasto delle passioni e delle volontà, non intendeva la grandiosità umana del carattere di Saul, ben capiva quella soprannaturale del vaticinio dato dall'ombra di un morto. Egli sapeva che lo spettacoloso colpisce sempre in teatro l'animo degli spettatori; e, poichè non eran certo i gesuiti quelli che dovessero o volessero combattere le superstizioni, massime in un tempo che il teatro e tutta la vita italiana abbondava, quando sul serio e quando per ischerzo, in iscene di magia, di profezia e di necromanzia; poichè, specialmente, all'autore interessava di piacere e di stupire; egli preferì di spostare in certa guisa la catastrofe dell'azione nella scena della pitonessa, e dedicò allo strano personaggio quasi un atto intero.

E se a queste osservazioni aggiungiamo che, nonostante i cori siano, eccettuato l'atto quinto, relegati a fin d'atto, dove svolgono o un motivo morale o affettivo suggerito dall'ultima scena, o rivolgono preghiere al Signore, la musica ha parte qua e là nel corso stesso degli atti; se aggiungiamo che si muta indifferentemente la scena; che si fa uso di certi espedienti tecnici, perpetuatisi poi nel teatro gesuitico, quale quello di far nascondere un personaggio, perchè assista a discorsi d'altrui; riconosciamo che, sebbene strettamente fedele al testo sacro, questo *Saul* ha già una fisonomia propria singolare, atta a fissare l'archetipo di una lunga serie di tragedie.

III.

Mescolanza di musica e di spettacoloso sono i drammi del padre Tucci, che ebber voga tra, all'incirca, il 1570 e il 1580. Non sappiamo di chi fosse il *Rex Acab,* recitato nel Collegio Germanico l'anno 1573 (1) insieme con l'*Extremum mundi iudicium* del padre Tucci (2); del quale fu anche rappresentato, nel 74, il *Christus nascens.* (3) Questi drammi ci sembrano il parto più semplice e più complicato della fantasia gesuitica; specialmente il *Christus nascens* è una continua trasmutazione di personaggi e di scenari. Il *Christus nascens* ha poi un prologo, dove è descritto con esattezza tutto lo svolgimento della *breve scena.* L'azione comincia col colloquio dei tre sacerdoti: il pontefice Jozan, il vecchio Simeone e Zaccaria, i quali si lamentano dell'obbligo, fatto agli Ebrei da Augusto, di recarsi a Betlem per il censimento, e si domandano se non sia vicino il giorno della liberazione la

---

(1) V. L. Ferrari, *Appunti sul Teatro Gesuitico in Riv.* Bibl. della Lett. It. VII.

(2) Fu pubblicato sotto il titolo di *Christus iudex* Tragoedia P. St. Tucci e S. I. saepius habita, semper cum admiratione spectata. Romae, 1673. Typ. Nicolai Angeli Tinassii. Fu tradotto e in prosa e in versi: *Il Cristo giudice,* trag. sacra, opera del P. S. T., d. C. d. G., tradotta dal verso latino nell'italiano da Antonio Cutrona. Roma, 1698; *Cristo giudice,* ecc., ridotto in prosa volgare da un religioso della medesima Compagnia. Venezia, Bortoli, 1727. Ne possiede una copia ms. la Bibl. Vitt. Em. di Roma. Ms. Ges. 80.

(3) È nel Ms. 24 del *Fondo Ges.* nella Bibl. V. E. di Roma.

mercè del Cristo. Dopo alquanti calcoli, che dànno al loro colloquio l'aspetto di una vera e propria lezione di cronologia ebraica, essi s'accordano nel ritenere che la nascita del Messia non possa tardar troppo. Separatisi, resta Simeone, che prega non lo colga la morte, prima d'aver veduto la salvezza: gli risponde dal Cielo la voce di Gabriele, che scende, e, assicuratolo, lo conduce nel profondo di un bosco, dove gli mostra i vaticinî e i simboli del Cristo nascituro. Canta dapprima il Coro dei Profeti l'annuncio del Messia e dei miracoli, che l'accompagneranno. Cessato il canto, zampilla dalle viscere del Paradiso terrestre una fontana, che scorre per quattro alvei, e quindi appare Eva che, volgendosi al serpente traditore, lo rimprovera, esclamando:

Exoriare, precor, nostris ex ossibus ultrix
Foemina, Virgineo quae fundas viscere regem.

Noè celebra poi l'Iride, che segnò il patto tra la terra e il Cielo; quindi Iddio apparisce sull'alto della scala al sognante Jacob; poscia Gabriele insegna la cestella di vimini, che, gettata nell'acqua, scorre, recando seco Mosè; l'Angelo appare nella colonna di fuoco, che guidava gli Ebrei verso la terra promessa; Gedeone nel vello; canta un Coro di Sibille; si veggono Mosè e Dio nel roveto ardente; Isaia parla a Ezechia sul ritorno del sole; David prega l'Angelo percussore; apparisce la statua di Nabucodonosor; un Angelo si rivolge all'albero apparso in sogno a Nabucco; l'Idolatria e i suoi sacerdoti si lamentano

infine del regno ormai finito. Dopo di che Gabriele accommiata Simeone, ed appariscono Maria e Giuseppe, annunciando l'una l'imminenza del parto, e lamentando l'altro la sua povertà. Intanto, « mentre si preparano le cose necessarie al parto », un Angelo canta sopra la stalla la gran letizia, e, mentre l'inno risuona, Maria, piegate le ginocchia per pregare, partorisce il bambino. S'innalza allora un coro di gloria: i Patriarchi esultano dal seno di Abramo. Succede un terremoto, si cambia la scena, e l'Arcangelo Gabriele appare ai pastori, dando loro l'annuncio del Cristo; un coro di Angeli li guida quindi alla grotta, ove giunti, essi adorano il Bambino, mentre un Angelo inneggia al tenero amore; poscia un pastore, salutando l'Infante, lo prende in braccio, e lo mostra in giro a' compagni.

Ed ecco apparire i Magi, in fretta, dietro la stella dalle chiome d'oro: veggono la stalla, odono un vagito, entrano, indovinano, adorano. Dopo di che parla la Mente Umana fornita di tutte le scienze: sono asclepiadei in onore dell'universo scibile; anapestici in onor della grammatica, saffici della retorica, dimetri e trimetri giambici della matematica; nuovi saffici in lode della logica, nuovi anapestici dell'etica, elegiaci della fisica, ed esametri, infine, in gloria della teologia. Or la ragione delle lodi è chiara: la teologia è signora di tutte le scienze, ed essa nasce con Cristo; onde l'ammonimento, ch'è commiato:

Huc vos ingenia Iuvenes spectate laboresque
Huc confert pios, colet hanc quicumque Magistram
Omnia quum didicit presens spectabit Olympo.

Accanto a questa bizzarra cosa sta bene l'altra tragedia del Tucci, che già nel 1574, in cui essa veniva ripetuta, pareva, per la sua spettacolosità, degna di speciale ragguaglio legato del duca Ottavio Farnese (1).

Anche nell'*Extremum Mundi Iudicium* sono le variazioni di scena più singolari e il macchinismo più complicato.

Ecclesia Dei piange e prega dapprima, poi si solleva in Cielo; questo s'apre, e appaiono Cristo, Abramo, Abele, Pietro: poi Michele scende all'Inferno e vi scioglie *Acherontem Satanam*. Questi, risalito finalmente da signore in terra, s'incontra con l'Anticristo, l'ammaestra, gli dà la virtù dei miracoli, lo fornisce d'armi e d'armati. Comincia la lotta: l'Anticristo va contro i cristiani, che non gli si sottomettono: assedia Solima, l'occupa; libera un ossesso, resuscita un morto, flagella i cristiani. Cristo interviene allora nella guerra; da Raffaele fa richiamare in vita Enoc, Elia e Giovanni, i quali tornan tra il popolo, e predicano penitenza; ma son presi avanti le porte del tempio, e son dannati alla morte. A' colpi, che gli uccidono, trema la terra; ma i tre morti rialzano il capo, e cinti da una nube di fuoco, volano, cantando un inno, al Cielo. Ed ecco dall'alto il nuncio di condanna, Michele, ed ecco Cristo, ed ecco i Sette Angeli di giustizia: risorgono i morti. Michele conduce le schiere delle anime a Giosaphat: è il giudizio. Cristo discende su un altissimo

---

(1) È riportata in D'Ancona, *Orig. del Teatro It.*, II, 183-84.

trono dal Cielo, e pronuncia la suprema sentenza: i pravi dannati all'eterno fuoco sono, al cenno di Michele e sotto le sferzate dei demoni, cacciati nell'inferno; i buoni, dispostisi attorno al trono di Gesù, ascendono al Cielo, cantando inni di gloria.

È difficile immaginare una più macchinosa fantasia scenica; e, quand'anche si voglia ammettere, secondo la nostra opinione, che il palcoscenico fosse diviso in più parti, nello stesso modo che nelle recite delle Sacre Rappresentazioni, rimane difficilissimo l'intendere come tante varietà maravigliose potessero figurar sulla scena. Il certo è però che la tragedia fu ripetuta ancho nel 1574 per concessione speciale di Gregorio XII che aveva pure nei collegi proibito il ludo scenico; e venne in seguito replicata sotto il titolo di *Christus iudex* numerose volte fino all'estremo Seicento e, forse, al primo trentennio del Settecento, tanto nella veste originale quanto in traduzioni e poetiche e prosastiche. In versi la ridusse e la pubblicò nel 1698 Antonio Cutrona; in prosa, nel 1727, un gesuita, di cui ignoro il nome. Tutto ciò sta a dimostrare come tale farraginosa composizione drammatica abbia avuto in sè originale e profonda la virtù di rispondere al gusto teatrale della Compagnia di Gesù, come abbia perdurato formatrice della tradizione, essa che dalla tradizione era conservata.

IV.

Dal 1574 al 1578 non abbiamo alcun ricordo di nuove rappresentazioni: duravano invece

le cantate, con le quali si tramezzavano le discussioni delle tesi teologiche.

Probabilmente però si rappresentò qualche altra volta qualcuno dei drammi del Tucci. È del 1578 il *Tryphon* un'*actiuncula* che apparve sul teatro del Seminario Romano, il novembre, per la distribuzione dei premî. Fin qui abbiamo incontrato, quando ne' prologhi e quando nell'azione drammatica, personaggi simbolici, come la *Justitia,* l'*Ecclesia Dei,* le virtù; nel *Tryphon* quasi tutti i personaggi sono simbolici: *Prologus, Tryphon, Philopomus, Ludus, Labor, Sophia, Honor, Spes, Theologia, Rhetorica, Poetica, Humanitas, Gramatica.*

Trifone è un giovinetto tutto eleganza, spassi ed allegria, il quale vive in collegio di malanimo, senza pensar mai all'obbligo di studiare; Filopomo è invece un seminarista serio, modesto, studiosissimo. I due, naturalmente, non vanno d'accordo, e, sopraggiungendo frà di loro un giovine pien di grazia, di brio e di giocondità – il *Ludus* –, Filipomo ne fugge la compagnia, mentre Trifone ne accetta i consigli, ne ode gli ammaestramenti, gli promette di studiar sempre il libro dei giuochi, e gli si professa amico per la vita e per la morte. Ma sopraggiunge d'improvviso il *Labor*, che è venuto a Roma da lontano, perchè ha udito la nuova della premiazione nel Seminario; scappa al suo apparire il Giuoco, seguito da Trifone, mentre a parlar col Lavoro sopraggiunge, coronata di vergini donzelle, la *Sophia;* la quale, infine, impone alle compagne di cantar le sue lodi.

Al principio del secondo atto ritroviamo il Giuoco con Trifone, il quale è vivamente curioso di sapere chi sia il personaggio sfuggito testè dall'amico, e, saputolo, s'accorda ben tosto col compagno a dirne il maggior male possibile. Sennonchè le cose cambiano ben presto, quando sopraggiungono *Labor* e *Honor*: essi riprendono aspramente il Giuoco e lo scacciano, mentre Trifone, dopo una brevissima resistenza, si volta dalla parte dei nuovi venuti, disdice la sua amicizia col Giuoco, e prega, e piange, e giura, perchè il Lavoro gli perdoni e l'Onore si faccia suo mallevadore per l'avvenire. Egli ottiene finalmente perdonanza, e appariscono allora Apollo, Mercurio, Pallade, i quali dapprima cantano a soli, poi in coro le lodi del lavoro.

Al terz'atto la *Spes* vestita di verde annuncia per comando della Sapienza ch'è l'ora del premio ai meritevoli, sprona gl'ignari, conforta i volenterosi. La Sapienza si presenta ora, accompagnata dalla Teologia, dalla Filosofia dall'Onore: poi, quasi corteo del Lavoro giungono la Retorica, la Poetica, l'Umanità, la Grammatica: tutto è in ordine, e comincia l'appello e la sfilata dei premiati, che sono i veri premiati del Seminario; e secondo che l'uno ha fatto maggior profitto in una o in un'altra disciplina, riceve l'attestato e i libri dalla Grammatica o dalla Retorica o dalla Poetica, e così via dicendo: ogni premio però è accompagnato da acconce parole dell'Onore. Finita la sfilata, si presenta Trifone, pallido e piangente: egli si contenterebbe del premio più piccolo, del più misero attestato; ma il

Lavoro si rifiuta di commettere un' ingiustizia, giacchè il nome di Trifone non è segnato nel foglio dei meritevoli.

Allora corre in aiuto del giovinetto la Speranza, mostrandone il pentimento e il proposito di studiare, tanto che la stessa Sapienza, contentandosi del saggio, che egli mostra del suo nuovo lavoro, dispone che sia anch'egli premiato. Seguon canti di letizia, finchè la Speranza porge a tutti il saluto del commiato, ammonendo ancora i vinti a non disperare, ma a lavorare maggiormente, per conseguire un'altra volta l'alloro della vittoria.

Svolgimento assai poco diverso dal *Tryphon* hanno l'*Ergastus* e il *Philotimus* del P. Benci, rappresentato l'uno nel 1587, l'altro nel 1590 al Collegio Romano.

Si tratta sempre del giovine che, illuso dalle arti del piacere, perde la visione austera della vita, finchè non tocca con mano la gravità del suo errore. Il *Philotimus* si conserva di natura più scolastica dell'*Ergastus*, come quello che ci rappresenta nel protagonista uno studente pigro, ambizioso, insolente, del quale il *Livore*, la *Superbia*, il *Dolo*, si servon per tentare di seminar la negligenza tra la studiosissima gioventù romana. Lo rivestono d'armi, magnificandogliene la dignità, e lo mandano fra i compagni, perchè gli attiri tutti alla milizia, especialmente Callisto, il migliore alunno del collegio. Ma Apollo, Mercurio e Marte scoprono l'inganno, e il dio della guerra, per dimostrare agli scolari quanto abbia a grado lo studio delle lettere, fa egli stesso l'appello dei premiati.

Di movimento meno comune, ma d'argomento ancor più generico, è l'*Ergastus*, così intitolato da un giovinetto che, sentendosi in età di liberarsi dalla vigilanza dei superiori, non vuol più noie, non prediche, non privazioni, ma tutti i piaceri della sua libertà.

Ergasto ha un fratello, Aristo, il quale è pieno di amor per il bene, e desideroso della gloria, che ne deriva; ed un maestro, accigliato, severo, duro, *Chirona qualem est Aeaci nactus nepos,* che non lo lascia un momento, *attentus, sagax et suspicax et perspicax.* Questi si chiama Trofimo, ed altri non è se non l'angelo custode di Ergasto, che ha preso forma umana per salvar l'anima dell'accecato giovine. Contro tal potenza celeste sta Panurgo, il vizio, che cerca con le lusinghe, le musiche, le voluttà trascinar ne' suoi baratri i due fratelli.

La scena rappresenta da un lato un alto monte fasciato di roveti, rotto da precipizi; dall'altro una via piana, ombrosa, cosparsa di fiori: questa è la via del piacere corruttore, quello il monte della virtù gloriosa. Aristo vorrebbe persuadere Ergasto a salire con lui l'altezza: ma questi se ne ride, e lo lascia solo, alle prese col sopravveniente Panurgo, che prima con lusinghe, poi con minacce e violenze tenta trascinare il giovine nel precipizio della perversità. Ma accorre alla salvezza Trofimo: Aristo è liberato, e ascende il monte, lasciando tra le spine i brandelli delle sue vesti, e le gocce del suo sangue, finchè, arrivato a un alto punto della costa, prende riposo, e si addormenta, mentre il coro gli canta la dolcezza del ristoro ben meritato.

Panurgo ha invece rapida fortuna con Ergasto, il quale, dopo aver cantato bellamente in faccia al maestro che è arcistufo del pedagogo, e vuol godersi la libertà e la vita, accorre là dove Panurgo e un coro interno lo invitano:

> Huc ades, quisquis per amoena tendis,
> Grata per Nymphis nemora et recessus,
> Hic ubi sedem sibi fixit olim
> Alma Voluptas.

Ed Ergasto sedotto anche dall'Eco, che risponde lusingatrice alle sue domande, va nell'ansia del piacere e dell'amore; ma d'un tratto s'apre la terra sotto i suoi piedi, e l'inghiottirebbe l'abisso, se non accorresse Trofimo alla sua salvezza. Ergasto allora si pente della sua protervia, sale il monte, raggiunge il fratello, e con lui giunge sino al vertice, dove sono accolti dall'Onore e dalla Virtù, la quale gli ascrive tra i suoi seguaci, a patto che ridiscendano e insegnino altrui la via, che mena sino a lei. Ed essi, dopo aver visitato le sue sedi, ed avervi ammirati i libri da lei messi in pronto per la premiazione degli alunni romani, ritornano in basso, dove Trofimo si rivela loro per l'angelo che è, e dove sono raggiunti presto dalla Fama, dall'Onore e dalla Gloria, che vengono a distribuire i premi assegnati dalla Virtù, per ciascuno dei quali la Poesia ha composto un epigramma, che vien recitato dalla Fama nel mentre il libro è consegnato.

In queste *actiunculae* manca un carattere, che distingue tutte o quasi, le congeneri, e che è comune anche a parecchie tragedie:

l'uso cioè frequentissimo di parole greche, la ripetizione di questioni grammaticali o metriche o retoriche, che erano così frequenti nelle scuole dei gesuiti.

Dimostrano però meglio delle altre come nella consuetudine della Compagnia il teatro non stia a sè, ma si coordini con le cerimonie e le feste del Collegio, le quali sono in certa guisa incorniciate dall'azione teatrale, che invece di essere il fine, a cui tendono tutti i mezzi messi in opera dall'ingegno e dall'arte, è un mezzo per conseguire il fine supremo di esaltare il Collegio retto dai Padri, e dimostrar l'eccellenza dell'insegnamento e dell'educazione da essi ai giovani impartita. Da questo dipendere immediato del teatro dalle esigenze del Collegio conseguono molti caratteri, tra cui notevolissimo l'uso dei personaggi simbolici, i quali sono tanto più considerevoli, quanto più divénnero a poco a poco l'espressione d'una ben determinata tendenza artistica. Fu la tendenza di rappresentare le passioni, i bisogni, gli affetti, la vita, in una parola, dell'animo mediante personificazioni di essi: onde noi vediamo a mano a mano il mondo psichico e morale staccarsi dai personaggi, nei quali e per i quali esso vive, sovrapporsi ad essi, e dalla condizione di motivi le più volte segreti e quasi inafferrabili del sentimento e dell'azione umana passare a quella di vere e proprie persone, moventi per istigazione e per comando i personaggi reali del dramma. Così la Lussuria e la Modestia, la Ribellione e la Obbedienza, il Tradimento e la Fedeltà stanno

spesso di fronte, e l'uomo assiste quasi estraneo al loro dibattito, finchè, nè vittima nè eroe, si abbandona all'uno o all'altro partito. Donde il difetto grandissimo del Teatro gesuitico; che, laddove esso vuol rendere sensibile ogni moto interiore dello spirito, finisce per esprimere non già idee *sentite*, ma *pensate*, non il mondo degli affetti, che è il mondo vero dell'azione, ma quello della logica, che è assai spesso del sofisma e pressochè sempre dell' immobilità.

V.

Mancano notizie certe di nuove rappresentazioni drammatiche dal 1578 al 1587, anno che, come abbiamo veduto, venne rappresentato l'*Ergastus* del p. Benci, al quale forse nel 1589 seguì l'*Hyeus* (1).

Il medesimo codice gesuitico, ove son raccolte le tragedie più antiche della Compagnia, dal *Philotimus* al *Saul,* contiene tre altri drammi: il *Bacchi postliminium,* nel quale si discute tra giovani se riammetter o no a Roma il dio del vino, che è finalmente riaccettato; *actiuncula* questa con intento spiccatamente grammaticale, degna invero dei suoi attori, tutti scolari di grammatica greca; l'*Eustachius* e la *Juditha.* Tutto, i soggetti, la loro trattazione, la presenza di personaggi femminili, fan ritenere che le rappresentazioni di tutti e tre i drammi caddero negli anni, pei quali non abbiamo alcuna notizia certa.

Si credeva una volta - e lo affermava il p. Bettinelli - che le donne fossero bandite

(1) Nel Ms. ges. 24 della Bibl. V. E. di Roma.

affatto dal teatro gesuitico. Se ciò parve che fosse nel secolo decimottavo, come non devesi creder punto, non fu in nessuna maniera nei primordî del teatro medesimo.

Basta ricordare le donne delle tragedie che abbiamo prima menzionate. Se la *Ratio studiorum* del 1616 elude la donna dalla scena, come vennero eluse, o violate apertamente altre prescrizioni, così venne ancor questa, specialmente facendo, con gesuitica restrinzione mentale che, per necessità dell'azione, le donne apparissero travestite da maschi: onde la regola era salva all'apparenza; e il parere pei gesuiti, valeva l'essere.

Più giustamente può dirsi che dal teatro gesuitico era bandito l'amore; ed i gesuiti si vantavano anzi di ricchezza e varietà nell'ispirazione e negli effetti scenici, però che non attingevano alla fonte comune degli affetti donneschi. Par tuttavia che cotesto disdegno fosse più ostentato che vero; chè, se solleviamo il manto di pudore sdegnoso della musa gesuitica, ne scorgiamo il sussulto del desiderio represso.

Ed anzi tutto non vennero scacciati gli amori maritali; di spose che ardono dello sposo, e che in virtù di tale amore compiono atti eroici ed usino parole tenerissime, la scena gesuitica non manca, specialmente nei primi tempi.

Nell'*Eustachius,* che rappresenta il ritrovamento a cui, della moglie e dei figliuoli, perviene maravigliosamente il protagonista, Teofila, sposa dell'eroe, narra, accorata, nel primo atto a Servilia, moglie dell'albergatore

Iperbole, presso cui è ridotta a servire, come ella, in mare, fosse dal padrone della nave, invogliato bestialmente di lei, strappata al marito e ai figli, e, felice d'esser miracolosamente sfuggita alle voglie dell'impudico, sospira di rivedere, di riabbracciare il marito, cui intende con ogni vigore il suo desiderio. Vero è che Teofila è ormai e per gli anni e per i patimenti, non più una fresca donna, e che sulla scena non appare l'incontro di lei col ritrovato marito; ma ciò non toglie che anche Eustachio usi le parole del più appassionato amore e dell'accoramento più triste per la desiderata e perduta sposa. Certo, qualche rara eccezione fatta, nella tragedia gesuitica nè più « l'ombra di Clitennestra perseguita Oreste, nè più Medea si vendica dei delitti dello sposo con delitti ancor più grandi, nè Giocasta è più lo strumento incestuoso d'un destino orrendo » (1); ma se anzi che nell'impeto spesso delittuoso della passione amorosa, la donna del teatro gesuitico rompe nell'angoscia d'una madre, che cerca pacificare due fratelli nemici, o s'innalza alla grandezza del martirio, convien pure notare che ella suscita non poche volte l'ammirazione laudatrice della sua bellezza, e talora la fiamma della concupiscenza libidinosa.

Così nella *Juditha*, che sceneggia l'impresa della vedova di Betulia, la scena dell'amore di Oloferne è vivamente condotta.

---

(1) Così il p. Commire in un programma di teatro indirizzato all'arcivescovo di Bourges. V. Boysse, *Le théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, p. 93.

La presunta vergine, custodita da soldati, riceve sul principio dell'atto quinto l'invito di recarsi a cena dal condottiero; ma ella fa alle parole del *Vagao* l'incredula, la desiosa e la pudica insieme. Poi, quando entra nella tenda, in cui Oloferne, già circondato dai commensali l'attende, ella ha per lui parole d'augurio e di aperta lusinga; e gli si asside al fianco e mangia con lui, mentre un coro canta un epitalamio. Poi quando Oloferne già briaco s'affretta a salire il letto, e vi si distende vestito ancora, Giuditta accetta con un sorriso la parola del *Vagao:*

Nunc res tua agitur, nos cedimus ommes.

Vero è che ella, restata sola col briaco, sprofondatosi nel sonno, anzichè salire il talamo, prega d'aiuto il suo Iddio, e quindi, accostatasi al letto, spicca la testa di Oloferne dal busto, e col macabro fardello si ritira in Betulia, dove e la si vede giungere e la si vede arringare la folla, protestando la propria purità, e mostrando il sanguinoso trofeo.

Così – potrà affermarsi – la scena della lussuria è soverchiata da quella dell'uccisione: ma toglie ciò forse che scena di lussuria ci sia in una tragedia gesuitica? Nè deve credersi a un caso singolare: non descrive forse Teofila la furia amorosa del proprio rapitore? E accanto alle voglie amorose, non ricorda, talvolta, e non insegna il tragediografo gesuita le arti ammaliatrici delle donne perdute? Jezabele, allorchè vuole nell'*Hyeus* del Benci sottomettere e vincere, si propone:

Ibo, et dedit natura quam formae decus
Fuco adiuvabo, stibio pingam genas
Comam capillos, arte me tegam mea
Tacite venustas sponte quaesita aut dolo
Vel hostibus commendat auctorem suum
Alia arma tractent, bella dum gerunt, viri;
Haec acuat arma Mulier, et vincat viros,
Formae decore, lacrymis, mendacio,
Si ante mortem cuncta tentari decet.

Ma è poi esatto il dire che manca al teatro gesuitico ogni patetico amoroso? Dal *Saul* in giù quasi ogni tragedia mira ad ottener l'effetto scenico, che suol derivare dall'amore, sostituendo a questo l'amicizia, e trattandola con tutte le gelosie, tutti gli impeti e tutti gli scoraggiamenti e più specialmente con quegli atti e quelle espressioni che vogliono accompagnare l'amor vero. Se due fratelli, l'uno all'altro sconosciuto, s'imbattono insieme, come nell'*Eustachius,* l'impulso che gli avvicina è così vivo, che vien di pensare agli amori de' romanzi cavallereschi; e le amicizie vivono di vita così febbrile, che a noi par d'esser tratti fuori, nonchè della naturalezza, anche dell'umanità.

Qualche maligno nemico dei gesuiti osserverebbe che, come la reazione cattolica spiritualizzò versi d'amore e prose di romanzi, così la Compagnia volle in certa guisa spiritualizzare gli ardori grecizzanti tanto facili a nascere fra collegiali o fra condannati al celibato.

Ma qui non si vuol parlar da maligni. È una caratteristica dell'arte, o, meglio, della tradizione gesuitica infondere al dramma il

patetico passionale che è comune all'amore, mediante la trattazione amorosa dell'amicizia; ed i gesuiti inventarono la voce del sangue, e si ripararono dietro gli esempi delle amicizie eroiche più famose nell'antichità.

VI.

Il teatro gesuitico, siccome dimostra quanto si è detto finora, era là una secca dialogazione di racconti biblici, qua una caotica mescolanza di elementi spettacolosi, più oltre un futile giuoco. Tutto ciò non poteva durare senza opposizione, quando vi si fosse accostato un ingegno munito di studî severamente classici, se non pure illuminato da una luce vera di poesia.

Fu tale il p. Bernardino Stefonio, che cominciò il carnevale del 1591 a far rappresentare nel Collegio romano una *S. Simphorosa*, nella quale prese a soggetto l'eroismo della martire e de' suoi sette figliuoli che rifiutarono di sacrificare agli dei, e l'orrore mortale del loro carnefice, l'Imperatore Adriano, al quale una voce misteriosa aveva preannunciato, mentre, inaugurando la sua villa a Tivoli, intendeva a propiziarsi con solenni funzioni sacre gli dei, che terribile male gli sarebbe incolto, se ad essi non avesse reso onore la forte vedova del martire Getulio con la sua prole.

Nel prologo, Albunea Sivilla tiburtina scusava il poeta che non avesse composto per ristrettezza di tempo nè una vera tragedia, nè una vera commedia; e dava l'annuncio

che tra due anni la musa di lui avrebbe mostrato in atto sanguinose ferocie; per allora egli si tentava, preludendo alla tragica ira:

Scena quid possit pati
Explorat; et placere vobis maxume;
Etenim placere maxume vobis studet.

Il buon successo incoraggiò lo Stefonio a tentar novità, ed egli, lasciando i soggetti sacri, volle dare una vera e propria tragedia, rispondente alle leggi conosciute e osservate dagli antichi, e capace di esser rappresentata anche sul palcoscenico d'un teatro profano.

Pertanto egli mirò al grande esemplare dei nostri tragici cinquecenteschi, a Seneca; e, pur attingendo l'argomento alla storia dei primi secoli cristiani, lo trattò molto similmente alla *Fedra*.

Crispus s'intitolò la tragedia, e volse intorno ai miserabili casi del figlio primogenito dell'imperatore Costantino, amato fieramente dalla matrigna Fausta, e, perchè inorridito di lei, da questa accusato presso il padre come violatore della sua pudicizia, processato, condannato a morire: miseria infinita, poichè non, appena spirato, si riconobbe la sua innocenza.

La tragedia è divisa in cinque atti; ma si riduce a quattro, perchè il primo, d'una sola scena, è un vero e proprio prologo, sul quale noi torneremo tra breve, dopo esaminato lo svolgimento dell'azione. Al principio del secondo atto è giunta la notizia della vittoria di Crispo e del suo prossimo arrivo: il console Costantino, figlio di Fausta, pieno d'ambizione e roso dalla gelosia contro il fra-

tellastro, teme che questi, insolentendo per le vittorie e per la devozione dell'esercito, vorrà tutto per sè. Ma i più, i senatori specialmente, hanno fede sull'altissima virtù del guerriero: lo dice uno di essi a Costantino, il quale inveisce contro il vil gregge dei servi. Artemio intanto arreca a Costantino imperatore l'annuncio che Crispo è giunto alle porte della città, e l'imperatore, interrogato Artemio sulla qualità o sul modo delle gesta compiute dal figlio, decreta, per consiglio e volere del Senato, il trionfo per lui: sicchè il coro può ben cantare le dolcezze del lavoro premiato.

Nell'atto terzo un *Senex*, l'aio di Fausta, descrive al coro il grande affetto che nutre per il figliastro la matrigna, la quale lo cerca, lo accarezza, e ne esalta dovunque il valore, ella che pure è madre di figliuoli, e regge uno scettro regale.

Il coro se ne maraviglia come di cosa innaturale, e il vecchio continua a narrare come sia nella reggia una stanza, adorna di tutte le immagini degli antenati, e come in essa risplenda, mirabile per somiglianza e per adornamenti, la statua di Crispo; quivi si ritira spesso Fausta, e bacia la statua, e lamenta la lontananza, e prega il ritorno del giovane.

Ora il vecchio va a chiamare Crispo, perchè Fausta è da una febbre violenta tenuta a letto, e il solo saluto di lui saprà certamente guarirla. Ed ecco, partito l'aio, un Eunuco, che va anch'egli in cerca di Crispo, per dirgli del male di Fausta, per presentargli con acconce parole i doni aurei dalla mano di lei

ricamati e composti, per eccitarne lo spirito e i sensi. Anche Costantino è avvisato da un servo delle sofferenze di Fausta, ed ordina che ella sia posta a letto, e aspersa d'acqua fredda. Giunge finalmente Crispo, e l'imperatore lo abbraccia, lo esalta, e ne ringrazia Iddio: quindi prega il figlio di recarsi alla reggia, dove Fausta lo chiama.

Ma nella reggia si compie il delitto: l'invito nefando ha già profanato il figlio, quando questi, al principio dell'atto quarto, fugge dalla matrigna inorridito. Allora la paura e la vendetta accendono fuoco infernale nell'animo di Fausta. L'Eunuco si fa sulle porte, e grida al sacrilegio: tutta la reggia è sossopra, accorre il console Costantino, e l'Eunuco lo spinge dentro le stanze materne, dove trova la madre in atto d'uccidersi, per fuggire l'infamia della violenza patita. Gli spettatori ne sentono la voce angosciata:

Concede mortem, nate, si vere es pius.

Furibondo il console giura vendetta; nè lo trattengono le considerazioni di convenienza e di morale, che un senatore gli muove, per impedire lo scandalo. Roma è presto piena della voce calunniosa, tanto che accorre, seguito da soldati, il tribuno Artemio, il quale comanda ai militi di cercar Crispo, per difenderlo con le armi, se innocente, con le preghiere, se colpevole. E perchè il furore del console non si attenui, l'Eunuco, adulandolo, gli suggerisce di non permettere che il padre procrastini la pena di Crispo, sicchè Elena, l'ava, ed Elena, la sorella del colpe-

pevole, s'accostino al padre, e lo impietosiscano: occorre che la sorella sia allontanata, che il padre giudichi senza seguire la procedura comune, o commetta la sentenza al pretore, e che i giudici siano subornati. L'imperatore è avvisato dal figlio Costantino dell'immane delitto, mentre è in senato; sospende ogni negozio, accorre nella reggia, e vede Fausta disperata, che chiede di morire, e porge a prova dell'onta sofferta la spada e la clamide di Crispo. Il misero padre piomba in un'angoscia terribile, e manda in cerca del figlio. Tutto ciò che lo riguarda è narrato dal messo a un cortigiano; poi vien sulla scena, dibattendosi in una lotta straziante fra l'affetto e il dovere, la pietà e l'ira, finchè questa trionfa nel proposito di far morire Crispo; proposito rinsaldato dall'annuncio che questi si è messo a capo delle sue milizie, e percorre la città, minacciando la distruzione della reggia.

Ecco, infatti, Crispo, nell'atto quinto, seguito dai soldati, innanzi il Palazzo. Ma egli non ne vuole la ruina, e prega, anzi, i suoi militi di arrestarsi, di recedere, di lasciarlo solo. Sopraggiunge il Prefetto della città, che legge un decreto imperiale, ove è dichiarato ribelle chiunque ubbidisca a Crispo, e si ordina a questo di recarsi alla Grecostasi. Ma Artemio e i soldati ben consapevoli che dove è femmina, quivi è pericolo, non intendono di partire.

Ne Fausta Phedram, Theseum referat Pater.

Crispo ha fede nella giustizia paterna, e sol desidera la presenza della nonna e della

sorella; epperò prega Artemio di correre a Tivoli per chiamare Elena. Ma Artemio non vuole cose lunghe; e i soldati insistono per non abbandonarlo. Se non che resta inane il loro desiderio:

O terror hostis, sidus o clarum Togae
Utinam magis audax esses aut sanctus minus!
Forsan timerent, Crispe, qui te non amant.

Crispo rinnova il comando, e i soldati partono: onde quegli può abbandonarsi a una lunga riflessione moraleggiante sulla vita; la quale è la fragile nave sbattuta dalle onde, che, quando sta per toccare il lido, è riafferrata dalla tempesta, sfracellata contro gli scogli, e inghiottita dai gorghi. Meglio così per lui, al quale, trascorse le vanità perigliose di questa terra, è riserbata la letizia imperitura del cielo. In tal pensiero rapito, Crispo vede la schiera dei beati, e la saluta; e saluta con essa la Vergine, vittrice dell'inferno, pregandola di non più differire il suo gaudio. Poscia, con un'esclamazione angosciosa, seguita da una risoluzione energica, torna alla realtà del momento:

O Fausta... Fausta! Lictor ad Grecostasim.

Partito Crispo, sopraggiunge Ablavio « *consulum notum genus... aulae praeses, et custos piae Helenae propinquus* », come lo saluta il Coro, il quale è tornato rapidamente da Tivoli, per congratularsi con l'amico Crispo, e assistere al suo trionfo; ma è colpito dall'aspetto triste di Roma, e interroga il Coro; il quale lo informa da qual fiamma d'amore

impudico sia consunta la gloria di Crispo e tutta la reggia.

Quindi la scena si muta. Crispo è alla Grecostasi, e di contro a lui stanno l'imperator Costantino, il Pretore, i Giudici, il Coro. La scena s'apre con un solenne discorso dell'imperatore, che comanda al figliuolo di scolparsi. Invano Crispo, chiamandolo col nome di padre, di Cesare, di signore, lo prega concedergli orecchio in luogo appartato, protestando che quanto deve dire tocca anzitutto il nome paterno: le preghiere danno luogo ad un contrasto lungo, se non vivace, durante il quale Costantino oppone a' desiderî filiali la sua imperiale potestà, la sua certezza che ogni domanda tenda solo a guadagnar tempo, il suo ordine al reo di difendersi: e frattanto i littori di Crispo si uniscano a quelli dell'altro console.

Crispo, essendogli rifiutata la grazia di riveder la nonna e la sorella, è ormai risoluto a morire senza proferir parola, che riveli la vera autrice del delitto, e prega Cristo, che tacque e morì, lavando del suo sangue il peccato degli uomini, perchè conceda pace alla sua casa, al padre, alla madre stessa. Ed anche egli dà ordine:

> Discede lictor, consuli accede alteri.

Costantino si sente ora inondato d'inesplicabile tenerezza; e non riuscendo a vincerla, lascia il Foro, e commette al Pretore il giudizio.

Esso è pronto e feroce, chè non valgono le giustificazioni di Crispo: e questi,

udita la sentenza capitale, torna ad invocare la Vergine che lo conforti nel passo supremo, e chiede d'esser subito condotto al supplizio. Così l'eroe s'allontana, mentre il coro piange sul suo destino.

Ma nella scena quarta l'orribile delitto di Fedra è scoperto. Ablavio afferra l'Eunuco, lo incalza di domande, lo stringe di minacce; e l'Eunuco impallidisce e confessa il vero. Ablavio lo trascina allora in cerca dell'imperatore, e il Coro torna a levar lamenti, e termina, ragionando dell'amore. La scena quinta, che, nonostante le amplificazioni retoriche, di cui è sparsa, è la più felice di tutta la tragedia, e commuove anche alla lettura, è quella del dolore e del rimorso di Costantino. Il delitto è scoperto, e un Nuncio grida a Fausta di fuggire, se pur c'è terra che possa riceverla. L'imperatore ricorda gli oscuri presagi che l'hanno agitato, e comanda al Nuncio d'accorrere, di sottrarre alla morte il figliuolo. Ma è troppo tardi: un altro gli reca la certezza che Crispo è morto, mormorando il nome del padre. Piange il Coro, scoppia impetuoso il rimorso di Costantino: nessun mai, nè il più tristo nè il più crudo degli uomini, ha fatto ciò che egli ha fatto. Ed ecco, mentre egli si lamenta, ecco il funebre accompagno del corpo di Crispo. Si getta sul cadavere il padre, e lo guarda e lo tocca: mentre all' intorno suona il funebre compianto. « Ecco – continua il padre –: lo si riponga sul letto, e sia questo il suo trionfo». E mentre il corteo s'allontana lento e solenne. «Non tu, o figlio – egli esclama – reggerai i popoli, che

vincesti, non tu avrai lo scettro e gli onori, che meritavi:

> O luctus Helenae matris, o moeror Patris,
> O vulnus orbae filiae, o Romae dolor,
> Mestumque funus gentium, o crimen meum!

Nel *Crispo* dello Stefonio noi abbiamo al dir del p. Galluzzi un tragedia nova: la riduzione cioè del dramma di collegio nel tipo classico, aristotelico. Ma su l'opera del gesuita di Poggio Mirteto, non tutti i giudizi furono uguali, e vivi della stessa ammirazione: l'apologia del Galluzzi (1) seguiva critiche aspre. Critiche sul soggetto, sui caratteri, sul valore letterario dell'opera. Si disse che lo Stefonio aveva plagiato numerosi scrittori, Seneca sopratutti; ma, rispondeva il Galluzzi, se l'imitazione e l'appropriazione di interi versi altrui fosse colpa o difetto, nessuno ne sarebbe immune; laddove l'imitazione dei classici è canone dell'arte sana. Si sostenne che il carattere di Crispo non era tragico aristotelico, perchè di soverchia bontà; ma, opponeva il p. Galluzzi, c'è l'esempio d'Ippolito; tanto che lo Stefonio pose sul davanti della scena questa iscrizione:

Julius Flavius Crispus Caesar | Flavii Constantini | Augusti filius | ex allemannico bello Victor | tertium Consul | foris parta pace | domi bellum offendit | Cum fortiter cadere, quam turpiter | parere maluisset | Faustam novercam Phaedrae, patrem Theseo | simillimos est expertus | Hippolyto, ipse constantior.

---

(1) *Rinnovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo*, Roma, 1633.

E al pubblico esponeva l'altra iscrizione.
Çrispus Tragoedia gemina cum | Hippolyto.
« Con questi argomenti e con questi titoli – continua il padre Galluzzi – che leggevansi dagli spettatori, si preparò il poeta contro coloro, i quali avessero voluto dar eccezione al Crispo, come a persona di troppo eccellente bontà, e, per tanto non atta ad esser soggetto di lodevol tragedia, perchè, mentre vuole che la sua favola sia gemella d'Ippolito, e mentre dice che Crispo ebbe la sua Fedra, la quale, avendolo indarno provocato, l'infamò con false accuse; e che ebbe il suo Theseo, il quale avendo leggermente prestato fede all'impudica, il fece morire, chiaramente significa che intende di mettere in scena personaggio idoneo sol per questa cagione, che tanto ad Hippolito è somigliante » (1). Si criticò l'argomento, perchè non rispondeva alle norme del teatro educativo, per il quale la *ratio studiorum* prescriveva soggetti sacri.

Se non che, per il Galluzzi, i soggetti presi dalle Sacre Scritture non si possono « maneggiare, mutare, alterare con finzioni e con episodî, come ne richiede il bisogno della poesia: ove se ne tolga qualche rarissimo habile e proporzionato per la tragedia di Aristotile, qual'è per maniera di esempio, Jefte principe del popolo Hebreo », gli altri vi sono inadatti del tutto.

Sicchè lo Stefonio volle riformar la tra-

(1) Pag. 110.

gedia sul modo dell'antica classica, e più che aristotelica, senechiana.

Ma è bene notare fin da ora, come nel classico coturno la tragedia dello Stefonio conservi alcunchè che la riattacca all'ordine e a' modi del teatro gesuitico. Ed anzitutto il p. Bernardino sviluppa con cura l'episodio del fratellastro di Crispo, Costantino Console, che rappresenta lo strumento della estrema ruina per il calunniato eroe. È figura tratteggiata se non con vivacità artistica, certo con istudio attento e completo, dal primo colloquio col senatore all'ultimo con l'Eunuco, dall'affettato disprezzo contro la servilità del Senato inchinantesi dinanzi l'imperatore, al fremito di gioia che lo scuote, quando nel creduto oltraggio alla madre vede solo l'occasione per liberarsi dal fratello, temuto rivale fortunato. Chi ben consideri che l'unica volontà operante è quella tenebrosa e crudele di questo fratello roso da gelosia e da brama di dominio; ben l'accoppia con la protervia e il mendacio dell'Eunuco, ispiratore del delitto, onde Fausta corona la sua passione e la sua ignominia. Perfido e vile, quest'Eunuco ben s'avvicina al tipo del servo gesuitico, macchina consapevole d'ignominia e di atrocità.

Il classicheggiante p. Stefonio non sa liberarsi dall'amore che il teatro di collegio sentiva per la musica e per la danza: per tacere de' cori numerosi e varii, una *Libicina* danzante canta un soave invito d'amore a Crispo, mentre l'Eunuco si reca a cercarlo per condurlo da Fausta.

L'atto primo è un' imitazione del *Tieste* e dell'*Agamennone* di Seneca; eppure esso concorda profondamente con la tendenza al soprannaturale della tragedia gesuitica!

Questa prima parte merita un cenno, perchè essa è stata cagione di un giudizio per avventura poco esatto, proferito dal Colagrosso. Egli scrive: « Il tipo del dramma gesuitico, secondo lo Zeidler, si ha nella rappresentazione parallela di due azioni: l'una svolgentesi nel prologo, negli intermezzi e nell' epilogo, è il simbolo dell'altra che è il contenuto proprio del dramma. Talvolta l'azione pagana s' intreccia con la cristiana in modo d'esser questa l'effetto di quella. Nel *Crispus* del padre Bernardino Stefonio, rappresentato nel Collegio Romano il 1597, appare sulla scena l'ombra di Fedra, che accende l' imperatrice Fausta d' impudico amore per il figliastro. L' intreccio delle due azioni mise in rilievo l'autore stesso in due cartelloni annunzianti al pubblico il soggetto della tragedia, in uno de' quali si leggeva *Crispus tragoedia gemina cum Hippolyto* » (1).

Conviene anzitutto osservare che di intermezzi e di epiloghi nel *Crispus* non v' ha traccia nè nelle antiche edizioni, nè nel manoscritto (2) che ne possiede la Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma; che anzi in una traduzione che ne fece nel secolo XVIII il p. Virgili, (3) gl' intermezzi sono opera del

(1) Colagrosso. *Saverio Bettinelli e il Teatro gesuitico*, Firenze, 1901, pag. 30.
(2) Ms. *Fondo Ges.* 23.
(3) Es. *Fondo Ges.* 43. Il catalogo lo attribuisce a S. M. Poggi; ma è un errore.

traduttore, e svolgono assai poco un'azione parallela alla principale: onde siamo tratti a conchiudere che il *Crispus* era privo d' intermezzi, i quali, del resto, si sarebbero mal convenuti con la *riforma*, che tentava lo Stefonio.

Il significato, che avevano le tabelle esposte al pubblico dall'autore, è assai ben dichiarato dalle surriferite parole del p. Galluzzi; il quale, dunque, non accennava ad intreccio dell'azione pagana con la cristiana, quando aggiungeva: « Essendo intenzione e disegno del poeta esprimere nelle persone, che rappresenta, non quello che esse dicono o fanno, ma un'altra cosa più generale, e commune, la quale può nondimeno adattarsi a molti particolari, quando si vederà Fedra uscir dall' Inferno, e comparire in scena, non doverà giudicarsi da prudenti Spettatori, quella esser veramente Fedra, cioè colei, che accesa d' impudico amore, senza riguardo veruno della marital fede, e della natural vergogna, invitò Hippolito, figliuol di Theseo suo marito a scellerata operazione; ma più tosto la forza, e la general violenza dell'amorosa passione, la quale quando forte infiammata, e molto vigorosa, nè da verun governo di ragione ritenuta sia, spezza ogni freno di vergogna, e di timore, ogni legge dispregia e rompe, nè più ode quel grido della natura, che richiama ogn' impudico affetto, qual' hora voglia trapassar i termini dell'ordinario peccare » (1).

(1) Pag. 135.

Con queste parole ei coglieva invece la tendenza costante e comune dei drammaturghi gesuiti a dar forma sensibile agli affetti dell'animo, e a mostrare così nell'arte come nella morale tutti gli eroismi più grandi e tutti i delitti più scellerati quasi effetto di una potenza soprannaturale, o buona – la grazia, o cattiva – la tentazione.

Il primo atto, del quale sono interlocutori *Cacodaemon* e l'ombra di Fedra, dimostra infatti il come abbia a nascere la malvagia passione di Fausta, e a svolgersi l'azione, che ne consegue.

Fedra, che, agitata dalle furie del rimorso, lamenta i supplizi, cui è dannata nell'inferno, e si maraviglia d'esser ricondotta in sulla terra macchiata della sua colpa, dove tutto *Phaedram Phaedrae obiectat,* riceve dal demone il comando di entrar nella reggia di Costantino, perchè l'agiti con le sue furie:

> Infer amores, infer infandas neces
> Patri et novercae. Theseum vincat Pater
> Noverca Phaedram...

Invano Fedra vorrebbe precipitarsi negli stagni infernali, già troppo carca del suo delitto, sicchè altri gliene siano imposti: il demone le comanda di riempir Fausta del suo furore, di spingerla a sovvertire la capitale del mondo, dove è bene che Cristo, il quale tra breve vi trionferà, cacciandone i demoni, entri, auspice Fedra, e sposi Roma, pronuba Fedra. Quando l'ombra chiede che gli siano comandate cose caste e giuste, Cacodaemon si inquieta dapprima, e la bastona:

At nil vereris, impudens, nostram manum?
Faxo verendum sentias: credo haud malum
Est pondus isti verberi: tergo doles?

poi ha un sogghigno sarcastico e feroce: *Audi pudicam... Audi modestam! Phaedram nos recti monet.*

Finchè Fedra, riaccesa dell'antico indomabile furore, si precipita entro la reggia di Costantino, promettendo di sovvertire in un sol giorno tutte le cose, e bestemmiando:

Tibi hoc propino sanguinis, Rector Poli,
Quod Phaedram Coelo porrigit Faustae nomen.

Abbiamo già accennato alla forma del *Crispo:* Vittorio Rossi ha detto che la vigoria dello stile non più apparsa da Seneca in poi ben giustifica la straordinaria fortuna toccata alla tragedia del gesuita da Poggio Mirteto, e rivelantesi nel grandissimo numero di edizioni e traduzioni che se ne fecero; ma a noi pare che codesto stile, nonostante lo studio che il p. Stefonio vi ha speso per apparirvi poeta, e nonostante che, invero, un certo grado di individualità apparisca in esso, dimostrasi pur sempre prodotto della scuola gesuitica: non v'è omogeneità di elementi, ribocca di imitazioni e di passi tolti di sana pianta da autori classici, spesseggia di sentenze solenni e di frasi peregrine, abbonda di descrizioni fiorite e di immagini eccessive, di ricordi classici e di invocazioni cristiane, rivolte specialmente alla Vergine.

La consuetudine collegiale appare ancora più visibile nella scena dell'atto secondo, in

cui al cospetto dell'imperatore Costantino, circondato di senatori, arriva Artemio, che reca la notizia esser Crispo alle porte della città. Costantino domanda ad Artemio le gesta di Crispo, quali luoghi questi abbia scelti pe' suoi accampamenti, quale disposizione, quale ora e quale ordine per combattere le sue battaglie. È un vero e proprio esame di arte guerresca, al quale Artemio risponde con la sicurezza di uno scolaro ben preparato, compendiando nelle sue parole l'*Epitome rei militaris* di Flavio Vegezio.

Tuttavia, nonostante questa indulgente larghezza per gli elementi cari a' gesuiti, la riforma dello Stefonio non attecchì. Quelle regole aristoteliche parvero troppo rigide, sicchè permettessero il diletto degli spettatori; e parve altresì che contrastassero di soverchio alla natura del dramma di collegio e al gusto del tempo.

Nocque alla riforma fors'anco il soggetto del Crispo, come quello che riposava su un amore incestuoso.

Che la Madonna partorisse sulla scena, non era pe' gesuiti se non un lieve inconveniente, cui potevasi riparare mediante un accorto movimento di personaggi o una disposizione opportuna di scena, che impedisse allo spettatore di scorgere il parto: ma quella Fausta, che non si vedeva, ma che si sentiva gridare al figlio Costantino: *Concede mortem matri, si vere es pius*, nella simulata disperazione dello stupro patito, riempiva troppo di sè e della sua febbre amatoria l'azione, e alla fantasia de' giovani si rappre-

sentava fors'anche con maggiore e più suggestiva evidenza, che non in un'apparizione vera e propria, nelle parole dell'Eunuco, il quale la descrive gli occhi folli, il passo incerto, la testa rovescia, il respiro infocato, agitata come una baccante, mostruosa come la Chimera.

VII.

Fallita la riforma dello Stefonio, il teatro de' Gesuiti non solo rinnovò, ma accrebbe anche le sue maraviglie. I soggetti non furon più biblici soltanto, ma derivarono altresì dalla vita de' martiri e de' santi, e, meno spesso, dalla storia ; s'accrebbero di personaggi fantastici, di finzioni profane, di atteggiamenti singolari. Sembrerà strano ; ma il primo a porsi su questa via fu proprio lo Stefonio con la *Flavia*, (1) rappresentata la prima volta nel 1600, al Collegio Romano. Essa è esempio perspicuo di tragedia di martiri.

L'argomento è molto semplice. Nell'anno secolare Flavio Domiziano Cesare, privo di figliuoli legittimi, adotta i due figli di Tito Flavio Clemente, suo cugino, e li designa a suoi successori. Vespasiano e Domiziano – così chiamansi i due giovani – riescon bene accetti al popolo romano ; ma sono cristiani. Questa lor qualità è ignota a tutti, fuorchè ad Apol-

(1) Fu pubblicata la prima volta in Roma nel 1621, presso l'Erede di Bartolomeo Zannetti, e l'istess'anno presso Giacomo Moscardi ne fu stampato l'argomento, disteso da D. Antonio Guillamas d'Avila, convittore del Seminario Romano.

lonio Tianeo, « più scellerato che dotto filosofo », il quale, recentemente liberato dal carcere imperiale mercè l'intercessione del console Fulvio, ma condannato all'esilio, è del nome cristiano implacabile nemico, e brama vendicarsi di Diocleziano. Al quale scopo si studia prima con doni di ottenere la remissione della condanna, e quindi, entrato nella grazia dell' imperatore, gli scopre che i suoi figliuoli adottivi ed il suo cugino Tito Flavio Clemente sono cristiani; e con malvage interpetrazioni di nuovi oracoli lo spinge a dar loro la morte, come a traditori e congiurati contro la persona di lui.

E i tre cristiani muoiono sereni « insegnando a' posteri non esser impresa più agevole a' petti cristiani, che, sprezzata l'aura fugace degli umani onori, spiegar le vele della speranza verso il porto dell'eterna felicità ».

Con un argomento siffatto, l'azione parrebbe dovesse procedere semplice, e sciogliersi con un grande e terribile atto di giustizia o di necessità politica: parrebbe, almeno, dovessero i personaggi principali esser i tre martiri e Domiziano; invece il perno, su cui s'aggira tutta la tragedia, è un filosofo mago, Apollonio Tianeo, il celebre mistico e riformatore pagano del secolo I, che qui è dipinto come feroce nell'odio, sanguinario, fedifrago, fattucchiero, in commercio continuo co' demoni. Nella scena seconda del primo atto invoca con incanti gli abitatori infernali (1), e questi sorgon su,

---

(1) La formula dell'incantamento è lunghissima. *Sequentes trochaici* - dice la didascalia - *totumque*

tra lingue di fiamme e fragor di terremoti, in forme diverse e paurose di mostri, per poi, udito l'ordine dell'evocatore, sparire e ripresentarsi sotto sembianze di giovanetti leggiadri. Questi debbono essere mandati in dono all'imperatore, ma prima dan saggio della lor molta virtù, alla presenza del console Fulvio, con un finto combattimento, accompagnato da canti, suoni e danze. Tali demoni personificano le passioni, gli affetti, gli sdegni, le paure, che dovranno agitare l'animo di Domiziano.

---

incantamentum alta et ferali voce pronunciandum. Ecco, per curiosità, il principio e la fine dell'incanto:

Cuius unguem spargo, poscit cantus hic [poenae caput.
  Age Dirae noctis arbiter,
  Arbiter Orbis, age.
  Ades, omnis fraudis artifex,
  Aetheris horror ades.
  Mea corda praesens obside
  Viscera fige mea.
Cuius unguem spargo, etc.
  Pice ripas linque fervidas,
  Plus mea corda calent.
  Face cor trifulca percute
  Non satis ira furit.
  Rege nostrae tela dexterae,
  Dextera nostra tua est.
Cuius unguem spargo, etc.
  . . . .
  Horridi turmas Averni
  Cocytia monstra recense,
  Vulgus eructa furiale terris.
(Hic latratus canum exprimitur: flamma [per rimulas penetrans visitur)
  Audior: tenentur vota:
  Terno iam gutture latrat
  Carceris custos truculentis imi.

Ma sul più bello, quando essi, nell'atto secondo, stanno per recarsi da lui, sopraggiunge S. Giovanni Evangelista, seguìto da' suoi discepoli; ed il vederlo gli smarrisce tanto, che si rifugiano nella casa del console Fulvio.

Finalmente essi possono esser condotti alla presenza dell' imperatore, il quale, ammirandone la bellezza e l'agilità, se ne compiace così vivamente, che si riconcilia con Tianeo.

In questo frattempo sono arrivate le risposte dubbiose e terribili degli oracoli consultati; onde, avvenuta l'esaltazione cesarea di Vespasiano e Domiziano, l'imperatore ordina un sacrificio, e commette a Tianeo l'esame dei visceri tolti alla vittima; ma fattolo, Tianeo finge di non volere esporre quanto ne ha appreso, finchè, costretto dalle minacce, dichiara che gli Dei ardono d' ira per i progressi della religione cristiana, e che ci sono un padre e due figliuoli parenti all' imperatore, ma suoi nemici mortali, che seguono la fede delittuosa: questi - Tianeo conclude - sono le vittime, con cui placare il Cielo.

Questa scena è l'ultima dell'atto quarto; più tardi, nella terza del quinto, Tianeo scopre all' imperatore che Clemente, Vespasiano e Domiziano sono cristiani. Sicchè quegli ordina di tutti e tre l'arresto immediato; arresto, che viene eseguito, nonostante il rifiuto e la difesa del Capitano generale.

Domiziano, non riuscendo a fare abiurare i nipoti, li darebbe alle fiamme, se Tianeo non lo persuadesse a conceder loro del tempo per riflettere.

Ma i due giovani disdegnano l'indugio, e, salutato il popolo, e abbracciatisi, vanno al supplizio, dispiacenti soltanto di non aver prima potuto abbracciare la sorella Domitilla (1) e il padre Clemente.

Più feroce è la sorte riserbata a quest'ultimo. Cacciato dalla prigione, lacero, pesto, rattrappito dalle torture, l'imperatore finge con lui pentimento, e, scioltolo dalle catene, lo ricopre de' regi ornamenti, mentre Clemente domanda la grazia di rivedere i figliuoli. Allora gliene son portate avanti le teste tronche, e, mentre egli prorompe in singhiozzi, il carnefice, al cenno di Domiziano, lo trascina fuori, e gli taglia il capo. Ripassa allora S. Giovanni, che è cacciato in esilio, e Tianeo gli dà per viatico i capi tronchi de' martiri.

Il protagonista del dramma, dunque, è di fatto, se non di nome, questa figura singolare di mago filosofo, che si trasforma anche, quando gli torna conto, in S. Giovanni, e attorno al quale si accentuano le più notevoli maraviglie dell'azione: incantesimi, evocazioni infernali, sacrifici solenni, oroscopi e danze, marce e musiche.

Gli dovrebbe esser contrapposto S. Giovanni;

---

(1) In nessuna rappresentazione della *Flavia* apparvero donne; tuttavia nella stampa del 1611 sono tra i personaggi due Domitille; al quale proposito amo riferire l'avvertimento dell'editore al lettore: « Actus secundi scena quarta, ubi Domitillae inducuntur, quae postea nihil agunt, ab auctore dispuncta fuerat; quia inter scribendum animadvertit sibi non licere foeminas illas in scenam dare. Placuit tamen eum quoque locum ibi reponere, ut ex opere praeclaro nihil periret ».

ma, invero, questi non ha nessun peso, o quasi, sullo svolgimento del dramma. Tuttavia anche il personaggio del Santo nel modo, con cui è trattato, è schiettamente gesuitico, giacchè vale a portar sulla scena l' insegnamento morale e religioso, a rappresentarvi, quasi, la sapienza e la grazia celeste.

Nella scena quarta del terzo atto egli esamina, su preghiera di Flavio Clemente, i due giovani Vespasiano e Domiziano intorno all'arte di ben governare i popoli; e poichè essi, i quali già, nell'atto precedente, hanno sentito dalle labbra paterne, precetti degnissimi, rispondono convenevolmente, egli ne trae argomento a impartir loro una assai lunga lezione sulle virtù cristiane. Così il dramma gesuitico si riempiva di scene didascaliche.

Oltre che di musiche e d' incantamenti la *Flavia* è ricca di danze e, più ancora, di marce militari, di giostre e finti combattimenti: in una parola, di tutti gli esercizi ginnastici e militari, che si usavano in sullo scorcio del Cinquecento. Essi interrompono quasi a ogni scena il verbale svolgimento dell'azione. Cominciano nel secondo atto i donzelli demoni; al principio del terzo il Capitano generale ordina un gioco militare d'allegrezza, e all'ultima scena sfila un solenne corteo dietro a' nuovi Cesari. Altri esercizi e canti al principio dell'atto quarto; e alla sua fine giostre di cavalieri romani; battaglie nell'atto quinto; e così via dicendo. Non c' è da maravigliarsene, chè la ragione è evidente: sulle scene i giovani avevano a dar saggio della loro educazione ed istruzione; e poichè in essa entra-

vano anche la ginnastica, la danza e gli esercizi militari, ben doveva lo spettacolo farsene e mostra e pregio.

È anzi una *mutazione d'armi* l' *Ignatius in Monte serrato, drama ideo-praticum*, ovvero, come lo chiamò l'Argomento, *attione tragicomica*, rappresentata nel Collegio romano nel 1622. Cadde in quell'anno la canonizzazione di Ignazio da Loiola e di Francesco Saverio, e le feste, con le quali si celebrò, segnarono il rifiorire della produzione drammatica gesuitica. Infatti dal 1600 al 1622 i soli drammi nuovi, che apparvero sui teatri di varî collegi, retti dai Padri della Compagnia, furono, per quanto ne sappiamo, un *Mimus*, del P. Stefonio, rappresentato nel 13 e nel 16 al Collegio romano (1); un *Sigismundus* nel 17 al Seminario (2), e quivi stesso, secondo che noi

(1) *Mimus datus in Collegio romano anno MDCXIII.* Nunc primum prodit. E' in *S. Simphorosa*, tragoedia data in Collegio romano, anno 1591. Nunc primum typis mandata. Romae, typis Ignatii de Lazzeris, 1655.

Il *Mimo* è una delle solite *actiunculae* per premiazione. Ne' primi tre atti si mostran l'opere e i costumi degli scolari, che perdono in collegio *oleum atque operam;* negli altri due quelli dei diligenti. Ecco la tabella che, secondo il suo costume, lo Stefonio espose al pubblico: *Mimus* | *In Scolasticum Gregoriastae Censum* | *Ergon* | *Duplex Ignavorum Et Navorum Syllabus* | *Parergon* | *Binae Mimi Partes* | *Prior Ridiculus Ignaviae Parodus* | *Posterior Industriae Laudabilis Exodus* | *Hypothesis* | *Expressum Ex Homero Proverbium* | *Diogeniani* | *Ridenda Dat Thersites Laudanda* | *Fert Ulysses.*

(2) Il Sommervogel ne registra l'*Argomento* disteso dal Cav. Fra. Don. Restaino Cantelmo, e stampato appresso Giacomo Mascardi MDCXVII; ma noi non siamo riusciti a rintracciarlo.

supponiamo, qualche melodramma di Leone Santi, un padre sul quale ritorneremo.

Nel 22, invece, oltre le accademie, i ludi e i cori militari, che allora si centuplicarono, vediamo ben tre nuove composizioni drammatiche: fu prima l'*Apoteosi o consacrazione dei Santi Ignazio Loiola e Francesco Saverio* (1), in gloria, come ben s'intende, d'ambedue i nuovi canonizzati; seconda *Ignatius in Monte serrato arma mutans* (2), in onore del Fondatore; terza *Pirimalo* (3), in onor dell'Apostolo. La spettacolosità fu il principale carattere di tutti e tre; l'*Apoteosi* fu tuttavia quasi affatto priva d'intreccio: volle riprodurre in onore dei santi le cerimonie romane per la deificazione degli imperatori; e rappresentò il fabbricarsi, per comando di Roma, d'una mole destinata a esser bruciata, presenti tutte le Province beneficate dai due beati; il giungere della Spagna, del Portogallo, dell'India, della Palestina, della Francia, del

(1) L'*Argomento* in Roma, appresso Alessandro Zannetti MDCXXII.

(2) VINCENTII GUINISII LUCENSIS E SOC. JESU, *Poësis heroica*, *elegiaca*, *lyrica*, *epigrammatica*, *aucta et recensita: item dramatica*, *nunc primum in lucem edita.* Antuerpae, MDCXXXVII. Il titolo del dramma porta aggiunto: *Quinquies datum semper placuit.* Il *Soggetto* fu disteso dal signor Don Girolamo Cav. Sardo, convittore del Seminario romano. In Roma, appresso Alessandro Zannetti MDCXXIII.

(3) In latino? Probabilmente. Ce n'è sconosciuto l'autore e il testo. Conosciamo: *Pirimalo Tragedia da recitarsi nel Coll. Rom. da gli Academici partenii nelle feste della canonizatione di S. Francesco Saverio spiegata in breve orgomento d'atti e scene da Gino Angelo Capponi.* Roma, appresso Alessandro Zannetti, 1623.

Giappone, dell'Italia, della Cina, con vesti e doni ricchissimi, le loro danze, giostre e cerimonie votive; lo sparir portentoso della mole, sul punto d'essere incendiata; lo spaccarsi del cielo, e l'apparir dei due Santi, promettenti a Roma e alle Province favore e protezione.

Spettacolo sontuoso, l'*Apoteosi,* se pur si studiava di rievocare in qualche modo una costumanza antica, non aveva però, quale composizione letteraria, pretese di classicismo. Nè par che le mostrasse l'autore, a me sconosciuto, del *Pirimalo,* che vuol quasi sceneggiare l'apostolato di Francesco Saverio nell'Oriente. Dramma agiografico, esso ha per protagonista un giovine catecumeno, che, convertito dal Santo, fugge il seguito del suo principe Daceno, e abbatte proprio l'idolo, che questi s'era recato a venerare: quindi, a capo delle milizie cristiane di Malacca, respinge l'esercito, e distrugge l'armata del suo re; ma, rifiutando di dichiararsi pentito di tutto ciò, è ucciso dalle mani del padre stesso, mentre prepara il trofeo delle armi conquistate da offrire alla Vergine.

Il *Pirimalo* ha tutti i caratteri noti del dramma di santi o di martiri: da un lato preme sull'animo del protagonista Francesco Saverio, il santo; dall'altro Jarca, un bramino in commercio coi demoni, il mago. Questi due personaggi sono centro e ragione allo svolgimento spettacoloso del dramma: Jarca evoca in una selva i demoni, e compie un incanto, per cui fa giunger immediatamente le milizie lontane di Daceno, e numerosi re,

tra i quali Turimbalo, padre di Pirimalo; i demoni evocati cercano con apparizioni mostruose di turbare l'Apostolo, al cui soccorso scende S. Tommaso. La uccisione stessa di Pirimalo è possibile solo per la magia di Jarca: mentre il giovine sta preparando col fratello Edoro e col principe Emanuele il trofeo « si apre il pavimento e vengono di sotto, coperti di nuvola, Turimbalo, Daceno e Jarca, vietando egli con le sue arti a qualsivoglia altro l'entrata ». Emanuele ed Edoro supplicano per Pirimalo, offronsi a morire in sua vece, lo difendono, gridano. Accorre con soldati il Governatore di Malacca, ma non riesce ad entrare; e allora « Pirimalo vien per forza rapito, e racchiuso nella nuvola, dove con barbara crudeltà è ucciso dal padre, il quale lasciatolo morto, con Daceno e con Jarca dispare ».

Nella scena quarta del penultimo atto il soprannaturale raggiunge il grottesco. Mi piace trascriver dall'argomento: « Entra il mare nella scena, e compariscono prima sopra due conchiglie i due fiumi Indo e Perla, nel quale furono rotti gli Aceni; doppo il Gange sopra un altro scoglio di tre conchiglie composto. Questi prima raccontano perchè fuor dell'usato biondeggino in forma giovenile; dipoi dicono esser venuti non tanto per la vittoria, che seguirebbe, quanto per ordinare ad un Granchio che riporti a S. Francesco il Crocifisso già perduto nell'onde. Mentre dunque il Santo su la riva del mare sta in oratione, comparisce il Granchio, che porta con le branche il Crocifisso, accompagnato

da altra gente marina da simili granchi lietamente portata. Riceve il Santo, e ripone al collo il suo amato Signore, e dopo partitosi, vien lodato il Granchio portatore, e dal suo coro con danza festeggiato ».

Non mancano poi tratti realistici della vita sacerdotale... indiana. Quando il re Daceno si reca al pagode, porta in dono al nume una gran quantità di cibi succolenti: i bramini caccian dal tempio tutti, e divorano fra balli e canti strepitosi le vivande, alla barba del re grullo.

Si han dunque danze d'ogni specie: di granchi e di bramini, di demoni e di soldati; questi inoltre giuocano la moresca, e tiran di picca, di spada, di lancia. E combattono: nella prima scena dell'atto terzo si battaglia tra quelli di Malacca e quelli del re Daceno; nella settima del quarto tra le navi dei cristiani e quelle degli infedeli: e qui l'Angelo custode di S. Francesco, dandosi a veder per l'aria armato di fulmine, abbatte e sommerge il naviglio nemico.

Dramma spettacoloso è, dunque, il *Pirimalo*, ma senza pretese classiche; senza quelle pretese, che ebbe il P. Guinigi nell'*Ignatius*, o che l'estensore dell'Argomento volle attribuirgli, avvertendo che la conversione del Santo vuol costituire « un'attione, che, attese le leggi poetiche, non solo abbia unità di persona in Ignatio, e di negotio nel passaggio dall'armi cavalleresche al governo di milizia sacro, e di luogo in Monserrato, e di tempo nel ristretto di una notte e d'un giorno, ma anche sia composto con le sue parti, con le quali

il negotio si prepari et adombri nel primo atto, si alteri ed inviluppi nel secondo, terzo e quarto, si spieghi e risolva nel quinto ».

Ora nasce davvero la curiosità di conoscere come questa pretesa regolarità classica sia stata osservata. Dice l'argomento: uno è il luogo, Monserrato; ma la scena si muta almeno quattro volte: ora è la piazza avanti il tempio di Monserrato, ora è un teatro, dove soldati spagnuoli e fiamminghi fanno torneamenti in onore del nuovo pontefice Adriano VI, ora l'inferno ove i demoni si radunano in assemblea, e si consultano a causa della conversione di Ignazio di Loiola; ora è una spelonca ove questi, ormai risoluto a dedicar tutto se stesso alla Chiesa, subisce le supreme prove, a cui lo sottopongono i demoni ingannatori. Anzi tutto il quinto può chiamarsi un mutamento continuo di scena, ed è, in azione, come il caleidoscopio, che si svolge sotto gli occhi di Ignazio, della storia della Compagnia di Gesù.

Michele Arcangelo, mentre Ignazio è rapito in estasi, gli annuncia l'avvenire, e a confortarlo delle sue parole, gli mostra dapprima Oviedo, il postumo patriarca di Etiopia, i suoi contrasti col re Adamante, i suoi miracoli. Poi si cambia una parte della scena, e apparisce, sparso d'isole, il mare, sul quale naviga verso il Brasile Azebedo; il *Soria,* corsaro eretico, assalisce la nave dell'apostolo, e uccide tutti, ma senza poter togliere l'immagine di Maria dalle mani di Azebedo, il cui cadavere, caduto in mare, le onde in forma umana adornano di perle e di coralli. Quindi la stessa

parte di scena si muta in una stanza di casa Gonzaga, dove al padre di Luigi è annunciato che il figliuolo si fustiga a sangue per ottenere dal cielo che il genitore diagli licenza di entrare in religione; Luigi è chiamato, e il suo desiderio è esaudito.

La scena torna ancora a mutarsi in una marina scogliosa, la costa di Pescaria, dove Francesco Saverio difende i nuovi cristiani contro i barbari, i quali fuggono alla vista del santo inerme.

Questa fantasmagoria dà essa sola l'idea del modo, onde pur le altre *leggi poetiche* sono state osservate. Basti ricordare come nel primo atto la *Chiesa militante* cali da una nube sulla terra per incontrarsi col nuovo pontefice Adriano; come vengano quindi, scendendo anch'esse dall'alto, le quattro parti del mondo, Europa, Asia, Africa ed America, per offrirsi alla Chiesa, affine d'esser liberate dalla tirannide infernale; come balli un drappello di giovani indiani, e come il Sebastiani ne illustri l'indole, e ne ricordi la patria; come i soldati celebrino con danze, esercizi e torneamenti l'elezione di Adriano. Vien poi nel secondo atto Ignazio, seguìto da servitori, che poscia dimette: la sua conversione mette sossopra, come s'è visto, l'inferno: dapprima Satana, circondato dalla sua corte, espone ai quattro demoni, tiranni delle quattro parti della terra, la sospensione, in cui sta il mondo, per i segni evidenti o di qualche gran guadagno o di qualche gran perdita. Sopravviene, apportatore di buone novelle, il demonio maestro di Lutero, e descrive la fuga dell'eretico,

le sue mene, il suo proselitismo. Poi giunge il cattivo Genio di Spagna, che annuncia la fuga di Ignazio, i grandi disegni per la conversione del mondo, l'arrivo al tempio di Monserrato, dove ora sta confermando i suoi propositi; e Satana, spaventato, ordina al Genio di Spagna che gli riduca Ignazio quello stesso di prima. Poi è la volta di questo Genio, che chiama dal profondo una schiera di vizi. Vengon quindi la Ragion di stato, l'Idolatria, l'Ateismo e l'Eresia, i quali si consigliano lungamente per riuscir nell'intento di fuorviare il Santo.

Seguono, nel terzo, le prove d'Ignazio: lo scopo, cui mira l'inferno, è quello di fargli ripigliar l'armi di cavaliere, e di rimandarlo alla guerra contro il Turco col Duca di Neversa: e a tale scopo il demonio, travestito da soldato, apre al Duca medesimo la grotta, ove Ignazio si è ritirato, e quindi, sotto l'aspetto d'un amico, si sforza a farlo partire per la guerra. Ignazio rimane irresoluto: ma poi per un segnale celeste, nega di seguire il Duca, e torna nella sua spelonca. Dove, allora, il demonio, sotto l'aspetto di un eremita, vuol persuaderlo ad uccidersi, ricordandogli tutti i suoi peccati. Ma s'apre il cielo, e si veggono Michele Arcangelo e quattro principi celesti, che, diventati fabbri, temprano una nuova armatura per Ignazio. E questa armatura gli danno finalmente nell'atto quinto, e in tempo opportuno, perchè appunto allora i demoni movono all'ultimo disperato assalto contro il santo: la cui vittoria è salutata da canti e feste di angeliche schiere osannanti al nome di Ignazio.

Mutazion d'armi è, dunque, l'*Ignatius in Monte serrato:* dall'armatura, che lui rivestiva a Pamplona, passa il santo a quella, che per lui tempra, nuovo Vulcano, Michele in paradiso.

Tutto, idee ed affetti, attinge forma sensibile nel dramma gesuitico: e vediamo Ignazio trar colpi forti contro la masnada infernale, e Michele e gli angioli plaudire ed aiutare.

Onde, a maggior ragione, lo scrittore del dramma doveva riprodurre sulla scena battaglie tra soldati, agguati, tenzoni singolari. Nell'atto quarto si assiste all'imboscata, che dispone il Capitano dei Mori contro le milizie del Duca di Neversa; e poichè ben presto i soldati saraceni scoprono nella sua grotta eremitica Ignazio, e questi è riconosciuto impavido sostenitore della verginità di Maria, egli è già dannato a morire, quando sopraggiungono i soldati cristiani attirati nell'agguato, ma impetuosi e possenti: si accende una mischia generale, la quale a un certo punto si sospende per dar luogo a *un duello in quattro,* al cui termine essa si ripiglia per voltarsi nella fuga e nell'inseguimento dei Mori.

Occorre ricordare ancora la battaglia e per mare tra il corsaro di Soria e i difensori di Azebedo; e per terra tra i cristiani di Travancoride, quale appare non solo in visione a Ignazio, ma anche agli spettatori?

Giuochi e balli, battaglie finte e vere, giostre e torneamenti, tale lo spettacolo fantasmagorico del teatro gesuitico. Al quale s'aggiunge, consertandovisi, l'elemento fantastico

e soprannaturale, come a dire conciliaboli infernali, concili celesti, apparizioni di demoni e d'angeli, tentazioni diaboliche e soccorsi divini.

Naturalmente in mezzo a siffatto tumulto di stranezze e di portenti si perde di vista il personaggio principale, e il filo stesso della favola: essa però e nella contenenza e nella partizione rimane sempre la medesima: risoluzione d'abbandonar la vita del peccato, che è la materia dell'atto primo; scompiglio nell'inferno e letizia nel cielo, che è l'azione del secondo; tentazioni di diavoli e aiuto degli angeli, che occupano il terzo ed il quarto atto; vittoria del santo, ed estasi apoteosica, conclusione dimostrata nell'atto quinto. Tutto ciò trattato e disposto per modo, che serve da cornice al saggio di ginnastica, di scherma, di musica e di poetica, che i giovani attori dovean porgere al pubblico, accorso a verificare i loro progressi e i vantaggi della loro educazione collegiale e gesuitica. Il che, come è facile intendere, reclama e spiega anche il numero dei personaggi, che di mano in mano diventa grandissimo, fino a raggiungere, nell'inoltrato Seicento, il centinaio.

VIII.

Con l'apparire dei drammi storici, i quali son desunti quasi tutti dal medioevo, e s'attengono specialmente al ricordi dell'impero, il teatro gesuitico compie la sua trasformazione, avvicinandosi il più possibile a quello profano. Ne' drammi a soggetto storico scemano

d'importanza l'elemento fantastico, ma non sì da mancarne ombre e personaggi, che vengon dall'inferno, o con esso hanno commercio. La *Svevia* (1), che fu rappresentata nel Seminario romano, nel 1629, sceneggia la morte di Giordano per opera del fratello Corrado IV.

Giordano entra in Napoli, per visitarvi il fratello, conducendo seco Giovan del Moro, saracino, capitano forte quanto infedele; il quale Manfredi vuol persuadere a uccider Corrado, in modo da procurare il regno a Giordano, suo signore: e il Moro infatti, durante un torneo, fatto in onore di Giordano, solleva tumulto contro Corrado, il quale scampa miracolosamente dalla morte. Onde egli crede, ingannato anche da Manfredi, che l'autore della congiura sia Giordano, il quale tenta vanamente di giustificarsi. Anzi egli viene così offeso dal fratello, che se ne parte irato e sdegnoso. Manfredi, intanto, nel mentre si propone di avvelenar Corrado, mostra a Giovan del Moro come siagli necessario, se voglia rappaciarsi con Cesare, di abbandonare Giordano; ma ottiene solo la promessa che, in caso di litigio tra i due re, Giovanni non impugnerà l'arme contro Corrado. Intanto il governatore di Napoli cerca di metter pace tra i due fratelli; ma Giordano, sempre più irritato per le offese patite, vi è restio, e vuol partire: Corrado allora fa chiudere le porte

(1) *Svevia*, tragoedia Alexandri Donati, Senensis, e Societate Jesu, Romae, typis Francisci Corbelletti, MDCXXIX. L'argomento fu steso da Luigi Altoviti, convittore del Sem. rom. In Roma, appresso Franc. Corbelletti, 1629.

della città. Saputo il pericolo del fratello Giordano, Ridolfo, con la madre Isabella, accorre in suo aiuto, assalta la città, e riesce a sforzarne le porte. Frattanto, però, Giordano è arrestato; onde a Isabella non rimane che di visitarlo nella prigione e d'impetrargli la grazia da Corrado. Per non essere riconosciuta, si traveste da uomo, va nel carcere, e quindi si presenta ancora in abiti virili al re, contro del quale Manfredi ha frattanto preparato il veleno. Isabella dapprima con blande parole, quindi, scoprendosi, con lacrime e grida tenta d'impetrare la salvezza del figliuolo. E già Corrado ha piegato, e già ha disposto perchè Giordano sia richiamato dal supplizio, quando una furia improvvisa lo ripiglia, ed egli rinnova violento la condanna. Nella scena nona ed ultima dell'atto quinto compare in una camera parata a bruno, steso sul letto funereo, il corpo esanime di Giordano, intorno al quale, inginocchiati, son la madre, i parenti, gli amici; al capezzale, l'eremita Pietro Morrone annuncia solenne il felice trapasso dello spirito innocente. Poi, mentre tace il compianto del coro, s'inoltra, barcollando, contratto il corpo dallo spasimo del veleno, Corrado: egli riconosce la colpa d'aver condannato innocente il fratello, maledice a Manfredi, domanda perdono all'ucciso, stramazza morto a' piedi del letto.

Tale è l'argomento: violento e fosco, ma trattato senz'arte, o, meglio, con troppa arte gesuitica.

Una sola donna entra nella *Svevia:* ed è questa una madre, che appare però travestita

in abiti virili: mezzo questo, per trasgredire e rispettare insieme la nuova *Ratio* del 1616, che proscriveva le donne dalla scena.

Tutta l'azione, che ribocca di tornei, duelli, mischie clamorose, si informa d'un odio: quello tra i fratelli, che si reputano l'uno dall'altro traditi ed offesi; si risolve in una ferocia comune: la ferocia del risentimento di Giordano, innocente e pur creduto traditore, la ferocia di Corrado, che è come preso dalla mania del sangue, la ferocia di Manfredi, che passa su tutti per impadronirsi del trono.

Manfredi, l'ambizioso, è il centro del dramma, è il malo genio del delitto, che suscita gelosie, che intesse frodi, che procura tradimenti. Egli è però consigliato da un servo, che, quasi personificazione de' suoi istinti e delle sue passioni, lo sprona a calunniare ed uccidere. Attorno a Manfredi si combatte la solita battaglia tra il bene e il male, tra il cielo e l'inferno. Per tacer di Pietro Morrone, che in una scena dell'atto quinto, cerca distogliere Manfredi dal delitto, sono notevoli la scena quarta e quinta dell'atto secondo, nelle quali, mentre Manfredi vagheggia la morte dei fratelli per desiderio di regno, è atterrito da alcune Ombre, che lo riprendono di quel rio pensiero; onde egli dallo spavento cade tramortito; ma, partitesi le ombre, sorge dalla terra una Furia agitante una fiaccola; ed ella infiamma il tramortito della cupidigia di regnare, e della febbre di uccidere.

Nella *Svevia,* esplodono, dunque, odî familiari e bramosie di regno; e l'azione s'im-

pernia nella perversità d'un solo, che travolge nel suo misfatto il consiglio e l'opera de' suoi strumenti e, insieme, delle sue vittime.

A tale tipo si riduce sulle scene gesuitiche il dramma storico, che potremmo chiamar meglio di corte. Ma esso si modifica talvolta, sostituendo allo sfoggio della ferocia e dell'odio quello della tenerezza e dell'amicizia.

Nella *Guelfa,* rappresentata nel Seminario romano il 1633, di contro a Federico II fatto fiero contro il figliuolo Enrico dai consigli di un cortigiano (che dispera di guadagnarsi mai la benevolenza di Enrico medesimo, e che apprende frodi ed inganni da Anubide, mago egizio, il quale, nemico occulto dell'imperatore, ne ricerca tutti i mali), sta Roggiero, conte di Caserta, che corrompe il guardiano del castello, ove è rinchiuso Enrico, e lo libera. Fortuna, che diviene disgrazia, perchè proprio allora l'imperatore, piegando alle preghiere del suocero di Enrico, dei cortigiani e dell'ambasciatore egiziano, va al castello per liberare il figliuolo, e lo vede fuggito. Ardente di sdegno, come scopre autor della fuga Roggiero, danna questo alla morte. Ma Enrico apprende la sentenza, e, fermo nel proposito di liberar l'amico, sparge voce di essere stato ucciso, ed anzi, fidando sul proprio travestimento, va dichiarando di aver egli stesso colpito a morte Enrico; tanto che è assalito nel sonno da un suo medesimo figliuolo, anelante di vendicare il padre: ma, svegliatosi, egli si rivela a lui; onde è salvo. Se non che, appreso come la morte di Roggiero sia imminente, risolve di ritornare alla

prigione; il che fa, liberando così il cognato, e andando incontro con sereno animo al supplizio.

Invano i suoi due figliuoli con impeto d'amore chiedono per grazia di poter morire essi, invece del padre; invano Salinguerra solleva la città alla difesa di Enrico; l'Imperatore, vieppiù infuriato per ciò, ordina d'affrettare il supplizio, e Salinguerra, entrato nel castello, ne esce col cadavere di Enrico, che è pianto da tutti.

In questa *Guelfa* noi possiamo veder quasi il tipo del dramma tenero, direi sentimentale: dramma, che divenne assai comune, riproducendo sempre quello stesso tipo, ove si ritrovano costantemente due personaggi, che gareggiano l'uno per la salvezza dell'altro; un figliuolo che, condannato dal padre, or è perdonato, or nuovamente dannato a morire, or maledetto ed or pianto; un cortigiano, il quale, temendo del figlio, sobbilla il padre contro di questo, e tenta di avvelenarlo egli medesimo; i figliuoli del condannato, che supplicano con le più tenere voci di poter morire essi invece del genitore; o che tentano essi, ove non la tentino altri, la rivoluzione popolare, come mezzo per sospendere o per impedire affatto il supplizio. La più comune situazione di questo dramma tenero ci mostra un padre od un figlio od un fratello, che sul punto di uccidere il figlio, o il padre, o il fratello, inerme e scambiato per un nemico, non si sente la forza di vibrare il colpo; ed anzi, quanto più cerca di rinvigorirsi la mano con la riflessione, tanto più si sente da non so quale istinto intenerire il cuore.

Tal'altra, come nel *Theodobertus* rappresentato nel Seminario romano nel 1634 (1), la commozione è perseguìta mediante lo scambio tra un figlio ed uno congiurato contro di lui; onde quando il congiurato muore ucciso, si crede che sia morto il figlio del re; e allorchè questi si presenta per esser riconosciuto dal padre, ne è invece mandato alla morte; sicchè al genitore non rimane, allorchè scopre l'errore, se non un cadavere tra le braccia.

IX.

Scrittore di drammi storici e biblici, che sortirono una discreta fortuna, fu il padre Leone Santi, notevole anche perchè in due tragedie, il *Gigante* e il *David* – rappresentate nel Seminario romano l'una certamente il 1632, l'altra forse il 1637 – usò il volgare anzichè il latino; ma il suo *Philippus* e il

(1) È del p. G. B. Giattini, autore altresì di un *Leo philosophus* recitato nel Seminario romano il 1646 (Romae, Corbelletti, 1646) di *Cafres*, nel Seminario il 1651 (Romae, Eredi Corbelletti), di un *Antigonus* nel Collegio romano il 1661 (Corbelletti), di un'*Arianna* nel Seminario romano il 1662 (Roma, de Lazaris). Col *Theodobertus* sone attribuiti al p. Giattini i drammi: *Belisarius*, *S. Ida*, *S. Wenefreda* in *Tragoediae et Comoediae plurimae quas fere quotannis agunt Rom. Sem. Adolescentes* V. Leo Allacci in *Drammaturgia*, p. 816. Lo scenario del *Teodoberto*, presentato al Card. Francesco Barberini, fu steso da Stefano Maria Lomellini, convittore del Seminario romano, e pubblicato in Roma, appresso Francesco Corbelletti MDCXXXIV.

suo *Somniator sive Joseph* (1) non hanno caratteri singolari, che li distinguano dai drammi congeneri.

Dove egli compì opera non dirò d'innovatore, ma di sistematore, per così esprimermi, di novità, fu nel secondare, ch'ei fece, la tendenza del teatro gesuitico ad assimilarsi tutte le forme dell'arte profana.

La musica continuava la sua ascensione gloriosa, e un popolo di pastori e di ninfe, di eroi e d'amanti invadeva cantando, la scena italiana. Il melodramma s'arrobustiva rapidamente e soverchiava tutte le altre forme di teatrale rappresentazione.

I Padri composer dapprima cori e cantate come quelli dell'Angelucci (2), del Guinigi (3), del p. Santi (4) medesimo, da interporre tra la discussione di una tesi teologica e l'altra nelle grandi accademie, in cui la Compagnia faceva sfoggio de' suoi ingegni e del suo sapere,

---

(1) Il *Gigante* e il *David* sono sfuggiti alle nostre ricerche. Delle altre due tragedie possediamo la stampa: *Somniator sive Joseph* tragoedia habita a nobilissimis Romani Seminarii Convictoribus auctore LEONE SANCTIO SOC. JES. Accedit Italicus Prologus cantu pariter et chorea datus incerto auctore. Romae Typis Haeredum Corbelletti 1648.

Philippus, tragoedia P. L. S. Senensis e Societa tis (*sic!*) Iesu Data in Sem. rom, Anno MDCLVI. Nunc primum prodit. Romae, 1636. Fu recitata alla presenza di Caterina di Svezia. Mi preme notare che il protagonista del *Philippus* non è, come dice il Sommervogel, Filippo II di Spagna; sibbene Quinto Giulio Filippo successore dell'imperatore Giordano.

(2) *Ephidriadum Tusculanarum Chori.*

(3) *Naiadum cantus ad citharam emodulatus.*

(4) *Burghesia sive Chorea musarum inter nubes.*

e che perdurano tuttavia lunghe, noiose e risibili ne' costumi de' collegi gesuitici. Ma poi non se ne contentarono più, neppure quando, invece di scrivergli in onor di pontefici o di cardinali o di principi (1), gli ebbero ridotti a cori militari (2) o adornati di elementi mitologici e di apparati fantastici. Essi vollero quella stessa musica, che entusiasmava i profani: vollero il melodramma, e l'ebbero. Ma vi miser dentro un contenuto sacro, che, mentre poi era destinato a svanire, giovò in sul principio a dar, per così dire, la cittadinanza del teatro educativo ad un genere drammatico, che dovea a poco a poco, se non distruggere, interrompere, se non soverchiare, indebolire la consuetudine di quel genere tragico, che era stato come fonte di vita per quel teatro medesimo.

Il p. Leone Santi fece rappresentare nel Seminario romano, in un tempo, che si può porre tra il 1615 e il 1630, *Amor fugitivus, Comitatus ventorum, Maris obsequium, Foetus Alcyonis, Venatus, Lustratio, Palmitis et Platanis.* Rappresentati tutti in giorni sacri alla Vergine, si svolgon tutti fra personaggi soprannaturali, in una strana mescolanza di

---

(1) *Sabaudia ad modos dicta inter Philosophicas disputationes Serenissimo Principi Mauritio Card. a Sabaudia inscript. a* Q. Franc. Com. Montutae. In Coll. Rom. S. I. Romae, apud I. Mascardum, 1627.

(2) *Chori militares. Elogiis Ursinorum subiecti ac decantati inter Philosophicas Julii Rospigliosi* (che fu poi papa Clemente IX) *Sem. Rom. Conv. Disputationes Alexandro Ursino Cardinali dicatas* senza indicaz. di tipogr. e senza data.

mitologico e di cristiano, e dimostrano gli effetti che la nascita, la visitazione, la concezione di Maria producono nella vita del cielo, dell'aria, del tartaro, dei monti, degli orti, dei boschi, dei prati. Sono fantastiche, talora eleganti, ma più spesso secentescamente retoriche composizioni; di tre atti ciascuna, e di azione semplicissima.

La più semplice e insieme la più elegante è *Amor fugitivus*.

Dal cielo è fuggito l'Amore. Il coro dei celesti e con esso la Pietà, sua conduttrice, lo cercano desiderosi; e non più trovandolo, si propongono di raggiungerlo, dovunque sia andato. Volgonsi al Polo

> Namque amat illo Polum: Polus est quippe
> Ille; sequacem
> Magnetem cor omne facit.

Ma Arturo ed Orione negan di averlo veduto; e già i celesti s'affannano, quando il Coro delle Pleiadi annuncia che Amore è fuggito in Siria. Quivi accorrono; ma ritrovano soltanto la bimba or ora nata, e non l'Amore. Dove si nasconde? Pensano alcuni nei capelli, altri nella fronte, altri fra le labbra, altri nelle guance, altri nel volto, altri nel grembo, altri nei piedi della fanciulla. La ragione, sentenzia infine la Pietà, è di tutti:

> Tota Virgo est ergo Amoris; totus et Virgo est Amor
> Ubique regnat Virginis vivens Amor
> Vivit ubique; regnat ubique:
> Virgine tota
> Vivit ab illa
> Regnat in illa.

Come si vede, non siamo dinanzi a un vero e proprio melodramma; ma ad una forma media tra la cantata sacra e l'azione mitologica; forma che a mano a mano si agguagliò a quella dei melodrammi profani; e che ebbe pur nel suo aspetto primiero una grande importanza non solo perchè inceppò, come s'è detto, la pienezza rigogliosa della tragedia, ma anche perchè esercitò il proprio influsso sullo svolgimento di essa.

L'elemento mitologico, che già s'incontra ne' drammi per le premiazioni, prepondera specialmente nelle cantate accademiche, negli intermezzi musicali e coreografici delle tragedie, nei melodrammi. Questi ultimi anzi seguono la prima forma, ove il mitologico classico si compenetra, per così dire, col mitologico cristiano. Di qui al dramma classico-mitologico è breve il passo.

X.

Un primo esempio di esso c'è conservato nel Ms. gesuit. 80 della Biblioteca V. E. di Roma: in esso è trattato l'argomento di Circe allettatrice d'Ulisse.

Il racconto di Omero dava due personaggi principali: la Maga e il Laerziade; ma suggeriva anche Telemaco in cerca del padre: il gesuita ne profittò, e finse il ritrovo dei due pellegrini, in lotta contro il medesimo pericolo, nell'isola della donna dalle dolcezze ineffabili; ricordò le trasmutazioni di Proteo nell'Odissea, circondò i personaggi di paredi

e di soldati, e intessè il dramma. Ulisse giunge nell'isola poco prima del figlio, e gran parte de' suoi soldati son presto cangiati in bestie. Quando poi approda Telemaco, la dea gli fa credere per mezzo di un fanciullo che Ulisse gliel'abbia destinata in isposa, ed egli, vinto dalle dolcezze dei canti, dei profumi e dei racconti, si dirige verso la reggia, dove l'aspettano il padre e il talamo della coniuge dea. Ma resta disingannato: il padre non è nel palazzo, chè va, invece, dolorando per la perdita de' suoi compagni; onde il giovane, assalito da vaghi sospetti, prende consiglio di partire, mentre Circe, seguìta dal coro degli amori, si accorda con essi per vincere e padre e figlio, e per punirli di aver percorso liberi ed immuni il regno suo.

Così, mentre Ulisse perde altri soldati, e lo spavento entra in coloro che han saputo resistere alle lusinghe delle Ninfe (han cacciato daini e cervi, ma, squartatili, han veduto, inorridendo, visceri e membra d'uomini), Telemaco apprende per arte della Maga che Ulisse è stato ucciso, e l'uccisore va in giro per l'isola rivestito delle sue armi. Arde il giovane d'ira dolorosa e violenta, e, bramando vendetta, s'imbatte in Ulisse: allora lo assale, lo tempesta di colpi, sta per ucciderlo, quando il nome di Telemaco, proferito dall'eroe, fa riconoscere a Polibo, che è un compagno del giovine, come quegli sia Ulisse. Commossi e stupiti, padre e figlio si abbracciano; eppoi si affrettano verso le navi. Ma nella lotta Ulisse è restato ferito, e, mentre

la piaga si cura, cresce un tumore, segno certo di veleno. E già tutti credono e piangon morto l'eroe, allorchè in suo aiuto scende dal cielo Mercurio, cha lo sana, e gli insegna, per istrappare a Circe il segreto, che ridia forma umana ai soldati abbrutiti, il modo stesso col quale il Laerziade strappa presso Omero dalle labbra di Proteo la verità desiderata.

Circe furibonda, perchè Ulisse la disprezza, e, preferendole la moglie, è sfuggito alle sue lusinghe, alle sue insidie e ai suoi veleni, fa mancare d'un tratto la terra sotto i piedi di Telemaco, e sorgere contro di lui un drago spirante fuoco dalle nari; e, quando Ulisse accorre alla difesa del figliuolo, lo fa spingere dal drago nella reggia, dove i paredi conducon poi anche Telemaco. Il Laerziade finge allora di assidersi volentieri alla mensa di Circe, ma, quando questa è sul punto di mescergli la bevanda fatale, l'afferra per la gola e la trascina fuori, sulla scena, dove ella cerca invano di liberarsi dalla stretta poderosa, cangiandosi in acqua, in fuoco, e tentando formule e parole fatate; finchè, conosciuta l'inanità de' suoi sforzi, cede, e, a patto d'esser ridata alla libertà, suggerisce di cospargere il volto degli uomini tramutati in bestie di cenere sepolcrale, sicchè questi riacquistano l'antica forma e l'antica mente; ma, allorchè la maga attende di esser liberata, Ulisse, sentenziando che il sapiente non deve mantener fede a una perfida, comanda ai soldati di attaccarle al collo un macigno e di precipitarla nel mare.

La chiusa del dramma, grandiosa per la solennità del giudizio che rappresenta e per la ricchezza del suo movimento scenico, rivela, nonchè il significato della tragedia, il modo e l' intento che i gesuiti seguirono nel trattare soggetti mitologici sul loro teatro.

Poichè gli argomenti desunti dalle scritture e dalle storie sacre non si possono, come diceva il padre Galluzzi, « maneggiare, mutare, alterare con finzioni e con episodî, come ne richiede il bisogno della poesia » (1), i gesuiti ricorrono a soggetti classici, mitologici – obbedendo in ciò anche al gusto del loro secolo e del nostro popolo – ma li piegano a intenti e significazioni cristiane. L' insegnamento morale non solo è contenuto nelle sentenze e nelle massime, di cui sogliono spesseggiare i drammi che li svolgono, ma si rivela altresì dall'azione intera. Che i personaggi non rappresentano in realtà gli eroi o le ninfe, che appariscono, sibbene la forza delle passioni e delle virtù, ond'essi son guidati. Circe non è la dea, di cui Omero cantò, ma la voluttà; Ulisse non il re della madre di cavalli Itaca, bensì il sapiente che resiste all'amor peccaminoso; Telemaco non è il figlio del Laerziade, ma la giovinezza alla ricerca della sapienza e alle prese col piacere; Mercurio non è il messaggero di Giove, ma la grazia divina che conforta d'aiuto i combattenti per il bene.

Le parole, con le quali Ulisse perdona ai soldati, che, vergognosi di aver ceduto

(1) Op. cit., pag. 67.

alle lusinghe di Circe, non ardiscono di guardarlo, spiegano l' intimo valore della finzione teatrale: gli allettamenti della bella donna perversa erano davvero forti, ma egli non le ha ceduto; e tutti debbono prendere esempio da lui, ed i posteri imparare che, se alcuno cade nei lacci della voluttà, al Cielo soltanto ha da ricorrere per aiuto.

XI.

Da quanto s'è detto finora, è dimostrato, a parer nostro, che il teatro gesuitico sorge, intendendo a due fini: l'uno prevalentemente ideale, etico, cioè, e religioso; l'altro, piuttosto pratico, didattico, vale a dire, e dimostrativo della eccellenza, che l'educazione dei collegi gesuitici ha raggiunta e rinsalda.

Donde gli argomenti e le direzioni artistiche del dramma.

I soggetti ne sono biblici, agiografici, storici.

I biblici, come quelli che valgono in modo speciale a far conoscere una parte della storia sacra, e non consentono quindi mutazioni di sorta, sono trattati quasi sempre scenificando il testo, e riducendolo in versi latini, di stile pretensiosamente retorico.

Gli agiografici rispondono più direttamente al programma di guerra costante contro l'incredulità e l'eresia, assunto dai gesuiti, poichè, dimostrando la virtù de' martiri, essi ribadiscono i principî più controversi e osteggiati della Fede cattolica, e infondono nelle anime odio ed ardore contro i nemici della Chiesa.

Questi drammi agiografici, pur essendo spettacolosi negli accessorî, sono, nella loro intima struttura, di una grande semplicità: se il soggetto è desunto dalla storia del cristianesimo primitivo, lo svolgimento dimostra dapprima la fortuna e la felicità mondana del protagonista; quindi la scoperta che egli è cristiano; la sua ribellione all'ordine dell'abiura e, infine, il supplizio; ovvero dapprima il pentimento, quindi l'apostolato, infine o il trionfo o la morte.

Se poi - come preferiscono di fare i gesuiti - gli argomenti sono tratti dalla storia recentissima delle missioni cattoliche, dapprima si assiste allo stabilirsi dei missionari ne' paesi dell'idolatria; quindi ai loro progressi, infine al loro supplizio o al loro trionfo.

I soggetti storici, i quali entrano nel teatro gesuitico, quando questo si affranca dalla necessità di contrastare direttamente, a colpi di teologia scenificata, con gli eretici e gli increduli, rappresentano insieme coi mitologici, posteriori ad essi, l'ultimo grado dell'evoluzione artistica percorsa dal teatro medesimo. S'aggirano sempre intorno alle corti, e vi dimostrano sempre ingiustizia, prepotenza, frode. I drammi, che li svolgono, segnano il sorgere, per così dire, a individualità propria di certi elementi ideali, apparsi come accessorî nel dramma sacro. Qui, e l'abbiamo notato fin dal *Saul*, i gesuiti si compiacevano di sviluppar notevolmente o inventar di sana pianta situazioni, ove fossero in violento contrasto tra loro, o in affettuoso abbandono, parenti ed amici. Nel dramma storico cotali

affetti e situazioni diventano centro dell'azione, la quale quindi obbedisce sempre ad una ispirazione fondamentalmente identica, nonostante il tenero e il romanzesco, che dalle vicende profane d'amore possa qui riversarsi nelle famiglie e nelle corti.

Codesti drammi mirano poi costantemente ad un insegnamento morale, che riducesi, quando più e quando meno, al disprezzo delle grandezze, all'obbedienza filiale, alla fede fraterna ed amicale, alla venerazione e all'ossequio del sacerdozio rappresentante il Signore.

Dalle due finalità suddette del teatro gesuitico conseguono gli elementi materiali e morali del dramma.

Martiri, sacerdoti, profeti, tiranni, cortigiani, maghi, sibille, capitani, consiglieri, servi, soldati sono i suoi personaggi. L'azione s'intrica di apparizioni soprannaturali – prodotto genuino del soggetto o conseguenza immediata di personaggi, quale il mago, la sibilla, il profeta –; si arricchisce di spettacoli militari e ginnastici, di danze e di canti, – onde è dimostrata la valentia de'giovani, sicchè in tal coreografia si risolvono spesso i drammi per premiazione, i cui personaggi son solo convittori e collegiali –; si riveste di una forma letteraria il più possibile magnifica, avvicendata di lunghi discorsi – ove possa mostrarsi l'arte declamatoria dell'attore –; di descrizioni fiorite – che dian saggio dell'istruzione retorica impartita ai collegiali –; di *altercationes*, tutte gravi di sentenze, espresse sotto forma di sticotimie – onde ampia e chiara risulti la prova dell'educazione religiosa, mo-

rale e filosofica data dai reverendi Padri alla gioventù cattolica, apostolica, romana.

Ciò posto, la tecnica teatrale dei gesuiti non differisce gran fatto nei drammi a soggetto biblico da quella delle tragedie classicheggianti, abbondantemente fiorite nella seconda metà del Cinquecento. Vale a dire che in tali drammi una vera e propria tecnica non c'è; che le scene si succedono senza ordine logico (se per tale non voglia considerarsi quello puramente cronologico); che la scena non è concretezza evidente ed immediata di situazioni, ma discorso le più volte narrativo e descrittivo, senza vigore di commozione, senza intrinseca verità o necessità; che lo scioglimento avviene fuori del palco, ed è fatto conoscere agli spettatori dal solito nuncio. Una sola differenza dalla tragedia classicheggiante si dimostra: il coro fisso è abolito del tutto; e quello alla fine di ogni atto, non si mantiene, almeno nella pratica, costantemente; e lo provano le copie, che anche oggi si conservano di numerosissimi drammi, nelle quali, se anche l'autore compose i cori, questi dal ricopiatore furono saltati, lasciando in bianco le carte, che avrebbero dovuto occupare.

I drammi agiografici risentono invece assai chiaramente della Sacra Rappresentazione, della quale riproducono, massime quelli sulla vita del Signore, l'intima struttura, mirando però a nobilitarla, sia con l'escluderne i personaggi plebei, sia col dare a quelli che ne conserva, una serietà e una dignità per lo innanzi sconosciuta. Differiscono però dalla Sacra Rap-

presentazione in questo, che essi non prendono il santo dalla nascita, conducendolo fino alla morte, ma solo dal punto principale della sua vita, che è la conversione o l'inizio dell'apostolato.

Soltanto nelle tragedie a soggetto storico si comincia a notare una tecnica più sicura: la divisione in atti risponde ad una necessità logica, ancor quando essi non dimostrino, per difetto d'arte, una compiutezza organica. Nelle scene resta però sempre preponderante l'elemento retorico su quello rappresentativo; all'incontro, il loro numero non è ristretto così come nei drammi d'imitazione classica, e specialmente senechiana: solo il primo atto può essere di una o due scene, ma gli altri ne raggiungon quasi sempre le otto o le dieci. Così gli attori sono parecchi; non già, come avvenne più tardi, da oltrepassare la ventina, e giungere al centinaio, sibbene da formare una media di dieci o di dodici.

Secondo alcuni nel teatro gesuitico ebbero, fin da' primordi, grandissima importanza i prologhi, gl'intermezzi e gli epiloghi.

Lo Zeidler, seguìto in ciò dal Colagrosso, afferma che il tipo del dramma gesuitico sta nella rappresentazione parallela di due azioni: l'una, svolgentesi nel prologo, negl'intermezzi e nell'epilogo, è il simbolo dell'altra, che è il contenuto proprio del dramma (1). In verità,

---

(1) ZEIDLER, *Studien und Beiträge zur Geschicte der Jesuiten komödie und des Klosterdramas.* Hamburg und Leipzig, 1891, pag. 17. Cfr. COLAGROSSO, op. cit., pag. 29.

pur non mancando esempi di tal parallelismo, essi non s' incontrano durante il secolo XVI e il principio del XVII là, dove, secondo lo Zeidler medesimo, si formò l'ossatura, che non varia da un corpo all'altro, del dramma gesuitico, cioè in Roma. I drammi manoscritti e stampati, che abbiam potuto esaminare, e che costituiscono, se non il numero completo, certo il maggiore di quelli rappresentati a Roma, mancano affatto di azione parallela, se il loro soggetto è sacro. Essi non hanno neppure intermezzi, e il loro prologo, composto anch'esso in latino, è recitato da personaggi o simbolici o dell'oltre tomba, quali *la Giustizia, David, Eliseo*, che moraleggiano lungamente, e accennano all'argomento della tragedia, così come nelle tragedie classiche. Altre volte, specialmente ne' drammi, che han per protagonista un martire, appare nel prologo o un angelo, o la Chiesa, o un altro personaggio simile, il quale presso a poco riproduce nel suo discorso il modo dell'annunciazione nella Sacra Rappresentazione.

I primi esempi di prologhi, intermezzi ed epiloghi collegati necessariamente con l'azione del dramma, s' incontrano in drammi storici, nella *Svevia,* nella *Guelfa,* nel *Teodoberto.* In quella, essendo la scena in Napoli, la sirena Partenope scende nel mare su una conchiglia, seguìta da una corte di compagne e d'altra gente marina; e, parlando in volgare, fa venire Proteo, e gli fa preannunciare tutto quanto lo svolgimento dell'azione, comandandogli inoltre di tornare altre volte a rammentar le cose brevemente spiegate. Ed infatti,

il dio marino, venendo alla fine d'ogni atto, porge, parlando sempre in italiano, nuova invenzione agl'intermezzi: nel primo dei quali, dopo l'annuncio di quanto segue, dato ad alcuni soldati, giungendo undici giovani cavalieri di Napoli, si fa lor capo in un ballo animatissimo; nel secondo, pur esposta la materia dell'atto terzo, sfida tutti a combattere, ma, giunti alcuni soldati, si ritira prudentemente, lasciando ch'essi giuochino la moresca; nel terzo egli è sberteggiato da alcuni altri militi come brutto annunciatore di mali; nel quarto intermezzo ritorna Partenope, la quale dopo i canti e i balli della sua compagnia, la quale vuole alleggerirle i dolori delle sventure, che precipitano sulla reggia napoletana, si ritira con Proteo ne' fondi marini.

Non molto dissimili sono il prologo e gli intermezzi della *Guelfa* e del *Teodoberto;* in essi, anzi, l'elemento mitologico perde tanto di estensione, quanto ne guadagnano i giuochi d'arme e le danze.

Si può dunque parlare d'un vero e proprio parallelismo, quale è quello invece che corre tra gl'intermezzi e gli atti del tanto noto *Zenone*, rappresentato nel Collegio inglese nel 1634? In questo può veramente dirsi che le ombre e i personaggi soprannaturali, che appaiono negli intermezzi, appartengono ad un'azione intimamente connessa alla principale come causa e simbolo; ma ne' drammi anteriori alla composizione del padre Simon – che era, giova ricordarlo, inglese di nascita, di educazione e di gusto – il mitologico e il fantastico è un espediente per render più

spettacolosa e più divertente la parte composta per ispecial risguardo al pubblico grosso, che, ignaro del latino, non avrebbe altrimenti compreso, nonchè la tragedia, neppure le varie capacità, cresciute ne' giovani dall'educazione gesuitica.

Onde par giusto di concludere che, se durante il Seicento, entrò nel tipo del dramma gesuitico la figurazione simbolica dell'azione principale mediante un'azione accessoria svolgentesi nel prologo, negl' intermezzi e nell'epilogo parallelamente alla principale stessa; cotal parallelismo non è nell'ossatura originaria del dramma, giacchè in sul principio prologhi e intermezzi servirono tutt'al più a dichiarar verbalmente e non simbolicamente l'azione, e, specialmente, a farvi entrare, ove nel corpo non si potesse, la vita musicale, coreale e ginnastica del collegio.

Fino ad oggi è stato parlato del teatro gesuitico, come se esso costituisse un qualche cosa a sè, indipendente dal teatro, diciamo così, laico, o da esso differente per caratteri suoi speciali. Ma chi abbia appena superficiale conoscenza di codesto teatro profano durante il secolo XVI e XVII, riconoscerà che i critici, i quali si sono occupati dei tragici gesuiti, han seguìto troppo le orme ed i giudizi di scrittori stranieri, del Boysse e, più specialmente, dello Zeidler, i quali non hanno saputo o voluto studiare la produzione teatrale dei RR. PP., massime quanto all'Italia e alla Francia, in relazione con lo svolgimento del teatro nazionale.

Ma, se noi riguardiamo il corso storico della nostra tragedia, ben poco di originale e di speciale possiamo riconoscere nel teatro gesuitico.

Cominciamo dai soggetti. Nella temperie intellettuale della riforma cattolica era assai viva la tendenza a trarre le ispirazioni dell'arte dalla religione: il fiore più maraviglioso sbocciato in quel tempo è la *Gerusalemme Liberata,* un poema d'argomento religioso; e prima e dopo di essa pullularono poemi e poemetti, canzonieri e tragedie d'ispirazione sacra. Tra queste ultime sono ancora degne di ricordo (non eran puranco vicini gli esempi di Spagna) *La morte di Cristo* del Lega, l'*Oloferne* dell'Alberti, l'*Erodiade* del Marzi. Adunque carattere particolare del teatro gesuitico non sono i soggetti sacri, ma è solo la preferenza quasi esclusiva che esso dimostra per essi, ed il fine didattico, di battaglia, anzi, contro l'eresia, al quale esso li piega (1).

Rispetto all'uso del soprannaturale, le ombre, i maghi, gli oracoli, i sogni si rincontrano ad

---

(1) Il GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII,* parte I, 1700-1750, Cremona, 1901, afferma che la tragedia gesuitica ebbe origine e regole dai lavori rettorici e sofistici di Seneca attraverso due drammi del celebre storico e poeta scozzese Buchanan, *Johannes Baptista* e *Jephte* (Bordeaux, 1541) e due altri del notissimo erudito olandese Heinsio, *Auriacus sive libertas saucia,* ed *Herodes infanticida* (Leida, 1602). Ma non c'è proprio la necessità di fermarsi sul Buchanan per ispiegare l'influsso di Seneca sul teatro gesuitico; e, quanto all'olandese Heinsio, egli non fa che seguire una via già battuta dai Padri.

ogni piè sospinto nella tragedia italiana del Cinquecento, da Alessandro de' Pazzi, che primo nel 1524 introdusse l'ombra di Sicheo nella sua *Dido in Cartagine*, a Giovan Battista Giraldi, e a tutti i suoi successori.

L'esempio ne proveniva dall'*Agamennone* e dal *Tieste* di Seneca, l'uno dei quali s'apre con l'apparizione dell'ombra di Tieste, e nell'altro si dànno convegno sulla scena l'ombra di Tantalo e l'infernale Megera: e il Giraldi ordinò il primo atto dell'*Orbecche* a mo' di prologo, dove in lugubre fantasmagoria sia gitano tempestose la Nemesi, le Furie e l'ombra di Selina; introdusse tra i personaggi della *Didone* la Fama, Giunone, Venere, Cupido, Mercurio; tra quelli dell'*Eufimia* Giunone, e dell'*Altide* Venere. Così, per restare nei limiti del Cinquecento, nella *Canace* dello Speroni il prologo è recitato da Venere, nella *Dalida* del Cieco d'Adria il primo atto, o prologo che dir si voglia, ha per personaggi la Morte e la Gelosia; nella *Tullia feroce* del Crespi compaiono, sempre nell'atto primo, le ombre di Aronte e di Tullia minore; e in questa medesima *Tullia* sono aggruppati altri elementi, che si dissero gesuitici, e che invece son comuni a tutto quanto il teatro italiano: Servio ha un *sogno funesto,* interroga un *mago,* testè giunto a Roma dall'Oriente, e concepisce timori ancor più vivi per l'*esito infausto di un sacrificio.*

Se poi si scendesse nel Seicento, di cui la storia della tragedia « esterna ed interna seguita a svolgersi come continuazione e, in parte, ripetizione della storia di essa nel

secolo XVI », si direbbe che « l'antefatto, quando non è esposto nella prima scena tra uno dei personaggi principali e uno dei subalterni, è riassunto (e ciò accade assai spesso) nel prologo separato dall'azione e recitato da un'ombra, che, di solito, chiedendo ed aspettando di essere vendicata, intanto, per uso degli spettatori, rammenta le passate vicende, riepiloga complicate storie di usurpazioni, di incesti, di tradimenti, di stragi, non sempre facili a capirsi negli arruffati racconti. Le ombre escono dall'abisso o sole o accompagnate dalle solite deità o dai soliti mostri infernali » (1).

Che dir poi dell'oracolo? Esso è antico, quanto la tragedia, e quasi tutti i drammi classicheggianti del secolo XVI e XVII vi si aggirano intorno. Sicchè l'elemento soprannaturale e fantastico non è originale nei gesuiti: tuttavia, anche rispetto ad esso, il teatro della Compagnia una caratteristica propria la possiede.

La tragedia classica italiana, quando non è secca riproduzione o misera contaminazione di tragedie greche e senechiane, si volge verso gli amori e le avventure romanzesche: hanno già del romanzo alcune tragedie del Giraldi; ed il Verlato, sentenziando:

> ... poco comprende e poco vede
> Chi per l'orme d'altrui pone le piante,

le orme impresse già dal Razzi e dall'Asinari ricalca e approfondisce nella *Rodopeia*,

---

(1) V. BERTANA, *La Tragedia*, Milano, Vallardi, pag. 110 e 111.

in cui – ripete il Bertana col principe Aronte (A. I, sc. 2a) –

risuona in ogni accento et voce
Dolce, sonora, pietosa et cara,
Questa parola onde si forma: amore.

« Amori nelle tragedie della seconda metà del Cinquecento ne abbiamo di ogni specie: puri ed impuri, fortunati e sfortunati, timidi e audaci, di contrabbando e legittimi » (1).

I gesuiti però non potevano seguire questa tendenza; ed anzi ne furono i primi avversari, giacchè, accettando il teatro, sostennero l'obbligo della Curia romana *a moderarlo cristianamente.* Il P. Mariana prima, e quindi con un libro curioso, tanta varietà di ricordi e di notizie contiene, il P. Ottonelli, o secondo amò firmarsi, Odomenico Lelonotti, mossero in guerra non già contro il teatro in sè stesso, come avevan fatto sull'esempio del Primate milanese il cardinal Gilberti a Verona, il cardinal Paleotti a Bologna, Gregorio XIII a Roma, e, con opere prive di sanzione effettiva, il Somasco Fra Maria del Monaco, il P. Girolamo Fiorentini di Lucca ed altri ancora (2), sibbene a quel teatro dove « si lodano le fornicationi, i rubamenti, le vendette e altri peccati, si dicono spesso oscenità mortali, e si fanno gesti provocativi efficacemente alla libidine: si fanno comparire

(1) V. Bertana, op. cit., pag. 93.

(2) Confronta Dejob, *De l'influence du Concile de Trente,* ecc., pag. 216; G. Sforza, « I comici italiani del sec. xvi e xvii » in *Gazzetta Letteraria,* XVI, n. 15, 16, 18 e 19.

donne tal'hora troppo immodeste; e quasi sempre s'introducono innamoramenti scandalosi, e comparse di femminelle impure, e parlanti lascivamente con gli Amici loro » (1).

Una ragione, anzi, che fece preferire sul teatro gesuitico la tragedia alla commedia pare sia stato, oltre allo studio di decoro, connaturato quasi con l'istituzione della scuola gesuitica, il disgusto verso un componimento, il quale, checchè affermassero nelle loro proteste e nelle loro apologie i comici di professione, rimaneva pur sempre assai licenzioso.

Se non che l'amore era per la tragedia la fonte del romanzesco e del maraviglioso, che solo rendeva sopportabile il coturno nei rari casi, che il pubblico si acconciasse ad accorrere, ove gli attori lo calzassero; quindi, rinunciando all'amore, i gesuiti venivano quasi a privarsi della principale attrattiva, a cui obbedissero gli spettatori. Ma i componimenti drammatici de' gesuiti non si scrivevano per ambizione o per tendenza letteraria; chè, anzi, le più volte, eran messi insieme per obbligo, che se ne faceva all'autore. Dovevan dunque esser rappresentati, e in modo da piacere. Allora lo spettacoloso, il soprannaturale,

---

(1) « Della Christiana Moderatione del Theatro, libro, detto l'instanza per supplicare a Signori Superiori, che si moderi christianamente il Theatro dall'Oscenità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tommaso e d'altri Theologi antichi e moderni ». Opera d'un Religioso e Theologo stampata per soddisfatione del sig. Odomenigico Lelonotti da Fanano. In Firenze, nella stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle Scale di Badia, 1652.

che nel teatro profano, pur servendo ad accrescer varietà, era, più che altro, elemento d'imitazione classica, e soltanto accessorio, divenne, nella tragedia dei Padri, il centro, quasi, intorno a cui s'imperniò tutta quanta l'azione. I soggetti stessi, eran di per sè fecondi di apparizioni ultramondane: si pensi alle composizioni del P. Tucci, e a quelle in genere, che han per protagonisti martiri e santi. Anche nelle tragedie a soggetto storico il soprannaturale è molto diverso da quello profano, mitologico, e, in una parola, classico del teatro italiano. Il Cielo e l'Inferno sono di contro nemici: e, più che ombre e furie, turbinano sulla scena schiere di demoni, e volteggiano file lunghe di angeli; invece che dei dell'olimpo e personificazioni di sentimenti e passioni fatali, vi si affermano apostoli, santi e profeti redivivi, simboli della Fede e della Chiesa; ovvero se apparisce il soprannaturale mitologico, ne è travestita la figurazione a significati cristiani.

Il dramma profano del secolo XVI e XVII non cura e non tocca contrasti fra un sentimento o un interesse e una passione o un dovere; non penetra nell'intimo dell'anima umana, non si studia di coglierne la vita agitata nell'attimo fuggente, che solo porge le vere situazioni drammatiche. Osservante dell'insegnamento letterale d'Aristotile, esso ha per fine principale ed anzi esclusivo quello di svolgere una favola bene intessuta e complicata: dei *costumi* non s'interessa.

Invece i gesuiti per fatale necessità di cose si preoccupano oltre che della tela, anche dei

caratteri, giacchè il loro dramma vuole e deve dar l'immagine dell'uomo virtuoso che vince il male, del santo che prevale sul demonio.

Senonchè nel fondo dell'anima umana neppure i Padri sanno penetrare: personaggi simbolici e soprannaturali stanno invece delle passioni e dei caratteri; e più tardi nelle tragedie di corte, quando accanto ai re e ai ribelli non potranno o non vorranno più collocare angeli o diavoli, ombre o simboli, i gesuiti renderanno il protagonista e l'antogonista quasi giuoco di servi e di consiglieri. Ora questa funzione psicologica, che è assunta o preparata dal soprannaturale e specialmente dalla personificazione, costituisce un mezzo artistico punto comune al teatro del Cinquecento, ed in tal senso è una caratteristica del dramma gesuitico.

In questo, poi, con procedimento singolare, si contesse con gli elementi soprannaturali lo spettacoloso, composto di giuochi ginnastici ed esercizi militari, il quale s'accresce di mano in mano, finchè soverchia l'azione drammatica. Il coro stabile è abolito, ma canti e suoni e danze s'alternano per tutta la rappresentazione: cori d'angeli e di demoni, di apostoli e di soldati, di sibille e di paredi, si mescolano nella solennità di trionfi e di marce, nella grazia e nell'interesse di danze e di duelli singolari. In questa mescolanza barocca sta la vera originalità de' gesuiti, i quali la materia degli « intermezzi di moresche e di buffoni », così noiosi al Trissino, ma unicamente diletti al popolo, rendono, nobilitandoli, la sostanza vera del loro

spettacolo, a riprova - chi ne sentisse il bisogno - del come non riguardassero l'opera teatrale distinta e artisticamente autonoma e vitale, sibbene la impiegassero quale cornice alla mostra solenne del loro merito educativo, mercè la capacità ginnastica, militare, retorica, e la sapienza umana, morale, religiosa dei giovani.

Pertanto il dramma gesuitico assumeva l'aspetto di un genere d'arte composita, assai più vicino al melodramma, che alla classica tragedia: ed in ciò era la sua indipendenza dalla scena profana.

Il resto è cosa di piccolo conto: il duello fra due fratelli, che, travestiti si combattono senza conoscersi; il sogno o il silenzio degli oracoli, che spaventa il tiranno e lo induce a recarsi sotto mentite spoglie, da un mago da un eremita, da un indovino qualsiasi per interrogarlo; il frequente apparire di donne travestite da uomini, pur essendo motivi e mezzi ricorrenti nel dramma dei Padri, e pur costituendo con la loro frequenza un carattere notevole di esso, vanno riguardati, piuttosto che quali invenzioni e peculiarità del teatro gesuitico, come adattamenti a' suoi soggetti e alle sue regole di situazioni e finzioni frequentissime sul teatro laico.

Meglio si può dire che il personaggio del mago, più ancora che quello del sacerdote, assume, dovunque entri, una parte preponderante, e fa che l'azione si svolga quasi sempre allo stesso modo, aggirandosi intorno a un oracolo o un vaticinio, e arricchendosi di scene fantastiche.

E se nei drammi di Palazzo il teatro gesuitico osserva sempre la consuetudine di figurar le corti albergo di vizio e d'infamia, ove non ispunta fiore di virtù che non sia subito reciso o calpestato, basterebbe l'esempio del Giraldi per dimostrare come quella fosse un'abitudine comune a tutti i tragici. Il teatro dei Padri possiede invece la particolarità, assai noiosa però, di piegare gli argomenti storici alla rappresentazione di opere e di sensi, che risultan sempre i medesimi.

Dovendo rinunciare all'amore, i gesuiti, che i drammi d'amore accusavano di sazievole uniformità, ricercano nella famiglia o nella politica la materia delle loro tragedie. Anche tra le vite di santi preferiscono quelle, che possono dimostrare un contrasto tra parenti, un padre che odia un figlio, un fratello che salva un fratello.

Ambiziosi e feroci s'aggirano nelle corti, e la congiura è l'occupazione favorita di essi: ma le più volte cospira il figliuolo contro il padre, il fratello contro il fratello per ambizione di regno, mentre i cortigiani si schierano quali dall'una, quali dall'altra parte, e questo ambasciatore sta per il diritto, e quello per il sopruso: così le tragedie finiscono o con la riappacificazione degli emuli, o con la carneficina dei vinti.

Ma con uniforme costanza i gesuiti oppongono in ogni dramma l'esempio dell'amicizia a quello del disamore, derivandone rivoli di tenerezza per tutta l'azione: e questa è vera specialità loro, che tutte le mellifluità e rilasciatezze di linguaggio, che accompagnano

di solito l'espressione dell'amore, servano qui per quella dell'amicizia; e che questa assuma l'aspetto delle passioni proibite e combattute, e che sia fonte di quel romanzesco altrimenti impedito al teatro della Compagnia, con relative sostituzioni di persone, fughe, ritrovamenti e morti.

Il rimanente è ripetizione ed intensificazione di principî comuni alla scena profana.

Perfino l' intento morale e precettivo, di cui s' è voluto far merito, e magari, demerito ai RR. PP., era principio vieto, senechiano; ed il Giraldi, predicando la gravità e il decoro, volgeva la tragedia, imitazione di reali azioni, ad « insegnare i buoni costumi al mondo » (1). E l'autore dell'*Eutimia* e dell'*Altide* si servì di personaggi soprannaturali per imprimer meglio nella mente degli spettatori sentenze e precetti; sviluppò anzi le sentenze che i caratteri, e il significato delle azioni dimostrò non già con lo svolgimento di esse, ma con un continuo commento morale delle loro parti. (2) I gesuiti intensificarono, come s'è detto, questo carattere, portando sul palco un' immagine quasi della loro scuola, accoppiando con l' insegnamento morale e religioso quello scientifico, letterario, artistico e in ispecial modo retorico. Essi, fedeli al principio dell' imitazione, infarcirono di reminiscenze classiche, bibliche, scolastiche i loro drammi in modo da costituirne quasi altrettanti repertorî per i giovani. Ed anzi fu questo lo scopo precipuo, che i Padri si

(1) Così nel prologo della *Cleopatra*.
(2) Cfr Bertana, op. cit. pagg. 54, 59, 60.

proposero, quando, redigendo la *Ratio*, raccomandarono l'uso delle recite: *Friget enim poësis sine theatro!*

Considerando le gemme di lingue e di stile, che i gesuiti strapparon volentieri dai testi classici per adornarne il loro latino assai volte grossolano, e riguardando specialmente l'opera soggettiva di uno Stefonio, per i primordî, di uno Scamacca e di un Pallavicino per il Seicento inoltrato, altri ha creduto di scorgere nel dramma gesuitico, il carattere della regolarità classica: ma occorrerà aggiunger parola per ribattere, almeno quanto ai primordî, codesta opinione?

Piuttosto può e deve dirsi che, sol quando i gesuiti intesero di fare una tragedia vera e non più una *fabula erudita,* essi si diressero, senza raggiungerla, fuorchè nel Settecento, verso cotale regolarità: la quale è dunque, una tendenza, e non un carattere, e più una tendenza di singoli autori, che della scuola intera.

XII.

La storia del teatro gesuitico ne' primordî, se è frammentaria, ed incerta quanto a nomi d'autori e a date di rappresentazioni, è assai chiara invece, chi ne consideri il percorso ideale ed i caratteri artistici.

Un destino nostro vuole che tutti i moti dell'arte e del pensiero dimostrino sempre il medesimo contrasto: da una parte l'idea dell'antico, dall'altra lo spirito della spontaneità. Ed ora soverchia l'una ed ora l'altro con alterna vicenda perpetua. A questo destino non

isfuggì il teatro dei Padri. Sorto da una richiesta di giovani pronti al divertimento, quando anche un santo, come Filippo Neri, allietava di canti e di scenici ludi i figliuoli suoi dell'Oratorio, e disciplinato ben tosto da un ideale religioso, avrebbe dovuto, per sua natura, essere anticlassico; pur non seppe sottrarsi all'influsso dell'arte antica, e ne seguì sebbene frammentariamente, la forma, e ne riprodusse, sebbene incosciamente, la tecnica. Ma poi, precisato e inteso ancor meglio il suo fine cattolico, esso, giovanilmente smanioso di novità e maraviglie, riprese, nobilitandola, la Sacra Rappresentazione, e s'abbandonò a una molteplice varietà spettacolosa. Contro di questa, non più contento d'un'imitazione frammentaria, sì studioso di una regolarità composta scrupolosamente sull'esempio senechiano, sorgeva il P. Bernardino Stefonio.

Ma il suo tentativo falliva, e il dramma gesuitico continuò per la sua via a zig-zag tra la sacra rappresentazione e la tragedia profana, non più, nemmeno essa, strettamente regolare, ma di giorno in giorno, sotto l'apparenza classica, romanzescamente moderna. Finchè, liberatosi dalle strette necessità della lotta contro l'eresia, il teatro dei Padri s'arricchì di un dramma nuovo nell'argomento, del dramma di corte, dove l'elemento classicheggiante e profano riesce a trionfare su quello originario, religioso, rispetto all'ispirazione, ma non ancor rispetto alla forma, che risulta quasi contaminazione delle due primitive, quella classicheggiante e quella affine alla Sacra Rappresentazione. La fusione

più piena è nei drammi a soggetto mitologico.

Qui si arresta la storia de' primordî, che è quella della formazione: le due tendenze, classicheggiante e spontanea, continueranno poi a divergere e a convergere, a trionfare e a cadere, dando un numero grande di opere, ma limitatissimo di poeti: la produzione gesuitica rimane di diritto, se non pur di fatto, anonima.

Gli è che essa, se si stende per l'Italia e l'Europa, e se si arricchisce di aspetti nazionali, rimane tuttavia nel fondo, e per ispiriti vitali e per direzioni organiche, quella che appare in Roma, nella sua culla, cioè, durante gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del secolo successivo, vale a dire al tempo delle sue origini.

La produzione dei primordî accusa già una uniformità monotona nei soggetti, una mediocrità ben altro che aurea nell'arte. Coloro che han fatto merito ai Padri di non aver preso argomenti in prestito dal teatro profano, non si sono avveduti che la lode non si conveniva ad essi, i quali altro non fecero che obbedire alla necessità delle cose, e alle proposizioni del loro programma sociale e religioso; e non hanno poi riflettuto che, più o meno variamente rimaneggiati, i soggetti gesuitici furon quasi sempre gli stessi, se desunti dalla Bibbia, e trattati quasi sempre alla stessa maniera e coi medesimi intenti, se tolti dalla storia.

La tesi è infatti costantemente monotona, come quella che, quando esce dalla cerchia

della teologia o della didattica, non s'appunta mai a un orizzonte nuovo del diritto o della morale, sibbene si profonda sempre più nelle pratiche, nei costumi, negli ideali, artificiosi o convenzionali, delle corti, non quali i gesuiti le vedevano e governavano, ma quali le fingevano per passatempo e per retorica. Anche nella lingua e nello stile le scorrettezze, che vi si incontrano, lo sforzo, che vi si sente, e, sopra tutto, quella mescolanza barocca di reminiscenze classiche e bibliche e chiesastiche, e la non mai vera rispondenza delle parole al pensiero, del costrutto al concetto, rendono per noi moderni il teatro gesuitico dei primordî povero di valore: non bastano infatti a darglielo le poche eccezioni, che vi si incontrano, quali la *Juditha*, che è resa sulle altre pregevole da una certa nobiltà di linguaggio, da una notevole compostezza efficace di verso, da un non so che di sentito e di sincero; l'*Hyeus*, che dimostra una certa solidità di struttura, la *Circes*, che possiede una bellezza disordinata e bizzarra, ma schietta e suggestiva.

Dobbiamo dunque negare valore alla produzione teatrale de' gesuiti? No davvero: che, quand'anche si volesse dimenticare che pur vi rientra l'opera non trascurevole di uno Stefonio, essa resta pur sempre documento e sì dell'educazione morale letteraria, cui furon sottoposte le generazioni nuove dalla Chiesa della controriforma, e sì dell'ambiente intellettuale ed artistico, che questa seppe generare e diffondere.

Non ancora gli esempi di Spagna eran

venuti a cacciare le ispirazioni de' nostri scrittori entro la melanconica cerchia dell'argomento religioso, quando i Padri della Compagnia di Gesù popolarono il teatro di profeti, di martiri e di fantasmi. Era però cominciata già la abbondante pubblicazione di opere ascetiche, di scritture morali, di trattati politici composti con intenti cattolici; e già gli autori avvertivano che, ove nell'opera loro s'incontrasse parola pagana, nessuno dovesse attribuirle, se non puro valore formale, volendo il libro essere in accordo con tutte le volontà e le proposizioni della Chiesa romana.

S'avanzava nella nostra coscienza politica ed artistica un mutamento profondo: la teologia, *ancilla Domini*, tornava per imposizione della Chiesa ad esser *domina vitae;* e al pensiero era di mano in mano, e sempre più rigorosamente, proibita ogni libertà di speculazione e d'invenzione, e al sentimento contesa ogni vivezza ed ogni spontaneità. La politica diventava arte di moraleggiare, d'obbedire e d'adulare, la cultura storica erudizione, l'arte ricerca incapace di novità, sfoggio disordinato di maraviglie.

In questa assenza di un concetto profondamente pensato e novamente sentito sorge il teatro gesuitico, e con le sue mescolanze di sacro e di profano, di puerile e di grandioso, di realismi pedestri e di finzioni inverosimili; co' suoi insegnamenti retorici e morali, con le sue tesi uniformi, con la sua spettacolosità eccessiva, dimostra, giacchè precede in Italia le forme dell'arte importate

anche, ed estese poi dagli Spagnoli, che il moto impresso alla cultura della Reazione cattolica fu uniforme e in Ispagna e in Italia, sì da diffondere, se non creare, e nell'una e nell'altra di esse, quelle speciali condizioni dello spirito, da cui come necessaria conseguenza discende nella vita la vanità della morale bugiarda, e nell'arte il barocchismo.

Roma pietrificò la sua grandezza e la sua vittoria in S. Pietro; e s'ebbe nell'erezione del tempio magnifico tutte le capacità e l'energie del genio italico in un maraviglioso equilibrio. Ma i gesuiti, che della Reazione cattolica furono lo strumento più efficace, stesero per amore dell'uniformità ipocrita il bianco dell'intonaco su' dipinti e i musaici, ond'era fiorita la schietta religiosità de' nostri padri, e nelle loro chiese fecero sfoggio di marmi, di stucchi, di volute, ad ostentazione d'una religiosità altrettanto comoda e sontuosa, quanto priva d'ispirazione sincera ed intima. Così l'apparenza esteriore diventava la cura principale dell'educazione, così il barocco s'insignoriva d'ogni arte.

E il teatro gesuitico è effetto e testimonianza anch'esso di questo mutamento tanto importante nella storia dello spirito italiano.